



MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**MAGIA, NEOESTOICISMO CRISTIANO Y
METATEATRALIDAD EN *LA PRUEBA DE
LAS PROMESAS DE DON JUAN RUIZ DE
ALARCÓN Y MENDOZA***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA:

JOSÉ DE JESÚS PERULLES FLORES
(BECARIO UNAM)

TUTORA:

DOCTORA MARGARITA PEÑA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS

**MAGIA, NEOESTOICISMO CRISTIANO Y
METATEATRALIDAD EN *LA PRUEBA DE
LAS PROMESAS DE DON JUAN RUIZ DE
ALARCÓN Y MENDOZA***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA:

JOSÉ DE JESÚS PERULLES FLORES
(BECARIO UNAM)

TUTORA:

DOCTORA MARGARITA PEÑA

INTRODUCCIÓN

¡Por Dios, que la habéis pintado
de colores tan perfectas,
que no trocara el oír
por haberme hallado en ella!

La verdad sospechosa, I, VII.

Juan Ruiz de Alarcón

El teatro de Alarcón se ha topado con múltiples vicisitudes: ataques, plagios y descalificaciones que a lo largo del tiempo han terminado por probar su jerarquía; es evidente que la dramaturgia alarconiana ocupa un lugar de privilegio en el Siglo de Oro, el cual siempre ha sido cuestionado cuando se le compara con la grandeza de Lope o Calderón. La comparación, tan estéril como inevitable, se funda en las similitudes, cuando la talla alarconiana encuentra su justa dimensión en las diferencias. Alfonso Reyes nos recuerda:

Donde todos eran improvisadores, él era lento, paciente, de mucha conciencia artística; donde todos salían al paso a fuerza de ingenio y aun dejando todo a medio hacer, Alarcón procuraba ceñirse a las necesidades internas de su asunto, y no daba paz a la mano hasta lograr esa tersura maravillosa que hace de sus versos –aun sin ser musicales o líricos– un deleite del entendimiento y un ejemplo de perfección en sus comedias centrales.¹

No existe información que testifique qué tanto trabajaba sus obras, sin embargo, son muestra de una dedicada dramaturgia. El carácter de sus personajes, que tanta atención y controversia ha merecido² es prueba de ello. La sentencia aristotélico-horaciana del *delectar enseñando* se cumple: “Aquí está en su elemento el Alarcón “moralista”, moralista en el sentido de observador de la conducta, que es una de las connotaciones del término.”³ Tal agudeza es lo que dota de verosimilitud y profundidad a algunos de sus personajes mejor logrados. Tanto el carácter como la enseñanza moral que se

¹ En: “VIII. Tres siluetas de Ruiz de Alarcón.” *Obras completas*, vol., VI, México, FCE, 1957, p. 90.

² A este respecto recuerda Margit Frenk: “Si entendemos por comedia de caracteres aquella en la cual la psicología del protagonista decide el desarrollo de la acción, Alarcón no ha escrito una sola comedia de ese tipo”. En, *Del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2007, p. 44. No podemos estar de acuerdo con la afirmación de la doctora. Nuestro punto es aristotélico: las acciones del personaje determinan el carácter y éste su psicología, y todo en conjunto la unidad de acción, no un psicologismo especulativo más al uso del siglo XX. Si esta premisa se acepta, su obra sí que apunta a la comedia de caracteres.

³ Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón letrado y dramaturgo*, trad. de Antonio Alatorre, México, El Colegio de México, 1989, p. 225.n

desprende han sido estudiados como ejes de su dramaturgia. Sin embargo, detrás de ellos se encuentran motivaciones morales más profundas y determinantes.⁴ El carácter de los personajes estructura la obra y acusa valores éticos claramente identificables con austeridad reformista y moral senequista, lo que deviene en un realismo crítico de agudo sesgo burgués⁵ que le confiere el estatus de moderno; al respecto menciona Alfonso Reyes:

Su diálogo alcanza una perfección no igualada; sus personajes no saben cantar, no son héroes, no vuelan nunca. Hablan siempre, son hombres de este mundo, pisan la tierra. Así se ha dicho que Alarcón es el más “moderno” de los dramáticos del siglo de oro.⁶

La modernidad, como se lee en el *Tesoro de la Lengua*,⁷ es lo nuevamente hecho, en respeto de lo antiguo. Paz lo expone de esta manera: “Ser una tradición y no una doctrina le ha permitido, simultáneamente, permanecer y cambiar.”⁸ Alarcón aun siguiendo los preceptos constructivos de la Comedia Nueva,⁹ presenta un enfoque distinto. Margarita Peña recuerda:

Repara Royer en la preocupación alarconiana respecto a los caracteres y a la moral dentro de la acción dramática; considera que la exageración es menor en Ruiz de Alarcón que en otros dramaturgos españoles; apunta la existencia de arquetipos como serían los caballeros amables, los padres virtuosos y nobles; las mujeres, más tiernas que las de Lope; los criados, más comprometidos con la realidad que los graciosos comunes del teatro clásico. Alarcón es más humano, más realista que crítico; se distingue por la claridad, el lenguaje

⁴Vid. Lola Josa, *Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia*, Barcelona, Asociación Internacional de Hispanistas, Biblioteca Miguel Cervantes, p. 4. En: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/200324.pdf> [consultado: 27/06/2011]

⁵ Por burgués nos queremos referir no sólo al cambio hacia los nuevos medios de producción del naciente capitalismo del siglo XVI, sino, sobre todo, al cambio de mentalidad de esos pequeños grupos de gente que comenzaron por autosolucionar su economía creando así una cultura interna fundada en el acuerdo de voluntades del mercantilismo, y que va a ser el eje de las relaciones sociales.

⁶ A. Reyes, *op. cit.*, p. 91.

⁷ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995, s.v. “moderno”

⁸ Octavio Paz, *Obras completas, vol., III*, México FCE, 2ª ed. 1994, p. 37.

⁹ Por ejemplo, la extensión en tres jornadas, el uso de determinado tipo de estrofa según la circunstancia dramática, o el perfil de los personajes: el galán, el criado, el viejo y la dama.

elegante, condensado e irreprochable, como el de ningún otro autor español; la sobriedad frente a la hipérbole.¹⁰

Si hemos de entender la modernidad en Alarcón, el referente directo es *La verdad sospechosa*, culmen de la dramaturgia alarconiana y obra imprescindible del teatro áureo. El mismo Alphonse Royer habla de Alarcón como “del creador de la comedia de carácter entre los modernos, del poeta que antecedió a Molière en este camino y a quien Corneille copió el tema y las más bellas escenas del *Menteur*.”¹¹ Su modernidad estriba, ante todo, en el legado que significa para el teatro posterior: Alarcón abreva de la comedia nueva de Lope, la actualiza, libera el diálogo de barroquismo, de manera eficaz logra el ideal aristotélico de la unidad de acción, y la obra se convierte en ejemplar para el gusto posterior. Como afirma Édouard Barry Garnier:

Francia le debe un homenaje, ya que heredó de él más aún de lo que había heredado España. En efecto, mientras que más allá de los Pirineos, el género que creó desaparecía con él; mientras que habiendo muerto Lope, la turba de dramaturgos se precipitaba sobre la huellas de Calderón; mientras que las inverosímiles comedias de capa y espada y las tragedias de honor grandioso y falso naufragaban en el ridículo con Cañizares y Comella, Corneille, en Francia, maravillado por *La verdad*... imitaba la fórmula y renunciaba a la comedia de intriga; Molière leía, a su vez, *El mentiroso* y declaraba que sin esta lectura nunca habría escrito *El misántropo*, ni habría pensado en la alta comedia, gloria de nuestro teatro clásico, fuente de la superioridad del teatro francés contemporáneo, del cual Juan Ruiz de Alarcón, es en cierta medida, uno de los fundadores...¹²

El teatro nacional de Lope busca la unidad de los españoles, ideal que surge con Fernando I y que en plena Contrarreforma se actualiza. En primera instancia esa literatura busca influir en los propios más que en salir de sus fronteras, se vuelve universal por su grandeza y por el descubrimiento que hacen los de fuera de ella, no

¹⁰En, *Juan Ruiz de Alarcón, ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México, M. A. Porrúa, BUAP, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 132-133.

¹¹En: M. Peña, *op. cit.*, p. 131.

¹²Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, noticia biográfica y literaria, notas, variantes e imitaciones de P. Corneille, Édouard Barry Garnier Fr., Paris, 1887, 190pp. En: M. Peña, *op.cit.*, pp. 134-135.

porque ella en sí los influya; con Alarcón sucede lo contrario: parte del teatro nacional y se proyecta hacia afuera y hacia el futuro; seguramente Juan Ruiz nunca se planteó ese objetivo pero así se le presentó el destino. Es curioso que mientras la mayoría del teatro retoma la mitología pagana, o se alimenta de su propia historia remota, o presenta lejanos ambientes campiranos, Alarcón nos ofrece la actualidad urbana del Madrid de su tiempo, es realista y burgués en un tono profundamente moderno. Nos parece una clara prefiguración del vodevil francés de Eugène Labiche, lo cual resulta lógico si pensamos que el referente de éste es Molière. Don García es un indiano presuntuoso sin blanca en el bolsillo que le franquea una platería entera a su amada, es la realidad española de su momento. Mientras que el teatro de la escuela de Lope intenta levantar el ánimo de una nación deprimida y conflictuada a través de barroquismo y grandes historias heroicas de honor perdido o de reivindicaciones teológicas, Alarcón nos muestra la moral dudosa de una sociedad en decadencia. Si la modernidad y austeridad son elementos básicos de sus obras, la magia es un rasgo definitorio en gran parte de su teatro y constituye una estrategia dramática medular; como recuerda Augusta Espantoso Foley:

Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639) utilized the occult arts for the plots of approximately one fourth of his entire dramatic production. This representative percentage, of course, point out the fact that the subject was the prominent role of magic, divination, astrology and popular superstitions, Ruiz de Alarcón evidences a solid knowledge of catholic theology concerning these practices.¹³

La magia supone un conocimiento de la tradición que Alarcón actualiza en su teatro y lo vertebró culturalmente, una compleja urdimbre moral que se decanta en varias vertientes fundamentales, por un lado, apertura de conciencia, racionalismo y renovación de la tradición, evidente espíritu de modernidad. Por otro, austeridad reformista, clara reminiscencia de Cicerón y Séneca. Aunado a lo anterior, laicismo: liberalismo, pluralidad, tolerancia ante lo diferente, que en su condición física cobra dimensiones dramáticas. Ecos de pensamiento estoico y neoplatónico, distancia con la visión teológica tradicional a favor de una visión divina más amplia filosóficamente hablando que deviene en pensamiento mágico.

¹³En, *Occult arts and doctrine in the theatre of Juan Ruiz de Alarcón*, Genève, Librairie Droz, 1972, p. III.

Hemos abordado nuestra investigación en las siguientes líneas básicas: la magia, el laicismo, el pensamiento estoico y el metateatro en nuestro autor, primero, en términos generales y luego de manera específica en *La prueba de las promesas*; dispuesto todo en tres capítulos y una coda. En el primer capítulo, “Magia y laicismo”, pretendimos enfatizar cuán reconocibles e importantes son estos dos elementos en su obra. En el segundo abordamos ya *La prueba de las promesas*; aquí dilucidamos cómo el pensamiento mágico y la moral estoica son la esencia misma de la obra, no como ejes temáticos, sino como una visión filosófica que la subyace; finalizamos con un análisis de la moral alarconiana pero desde su lado oscuro, siniestro. En el tercer capítulo analizamos la estructura de la obra, después estudiamos cómo la metateatralidad se convierte en un axis estructural que conecta con la magia de manera ideal. Incluimos una coda en la que revisamos el verso español en su ritmo, metro y estrofa desde una visión cabalística y pitagórica. Finalmente vienen las conclusiones a las que llegamos en nuestra investigación y la bibliografía consultada.

I. MAGIA Y LAICISMO

Toda ciencia natural
es lícita, y usar della
es permitido; la magia
es natural: luego es buena.
La cueva de Salamanca, I, XV.
Juan Ruiz de Alarcón.

La primera pregunta que surge es por qué Juan Ruiz de Alarcón no escribió obra religiosa; sabemos que Lope terminó sus días en una orden religiosa; Calderón tuvo una educación jesuita y su obra es de marcada línea teológica. El caso de Alarcón es diferente, su origen novohispano y ascendencia judía lo diferencian de sus contemporáneos. Hablar de un Alarcón *laico* no deja de ser una imprecisión y un anacronismo, pero puede constituir un adjetivo, libérrimo si se quiere, que define más una actitud cultural que una tendencia política. Valores como tolerancia, humanismo, pluralidad en su concepción de la vida, son aspectos que guían su pensamiento. Margarita Peña recuerda que:

Se ha hablado reiteradamente de la moral, pero escasamente de la religiosidad del dramaturgo. Es evidente que Alarcón no fue un autor “religioso” al modo de Calderón o Vélez de Guevara y pensamos que podría hablarse quizás de un cierto laicismo alarconiano. [...] Si se trata de redefinir este aspecto de la mentalidad alarconiana habría que decir que Alarcón es un pensador “libre”, de una religiosidad moderada; un hombre instruido en corrientes de pensamiento renacentista heterodoxas (disertación sobre la magia en *La cueva de Salamanca*; explicitación de los diferentes tipos de magia en *La prueba de las promesas*) que se ocupa ocasionalmente de asuntos bíblicos (*El Anticristo*) y cuyos personajes profesan una religión “burguesa” al uso, que ponía al autor al abrigo de las sospechas de un Tribunal del Santo Oficio, abrumadoramente vigente en la época.¹

No es que Alarcón no necesite de Dios, su posición en modo alguno significa rechazo o ateísmo, tampoco repudio a los valores monárquicos. La respuesta parece tener que ver, de nuevo, con su modernidad, aburguesamiento, perspectiva futurista y humanismo; se

¹ En: En, *Juan Ruiz de Alarcón, ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México, M. A. Porrúa, BUAP, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 108-109.

separa de los poderes instituidos para volcarse sobre sí mismo. Esa individualidad lo lleva a la magia desde una visión laica, una conexión directa con los poderes divinos, separada de la intermediación clerical o monárquica. Roberto Blancarte define así el laicismo:

Se podría afirmar que la laicidad es el sustantivo y laicismo el adjetivo, o más precisamente, que laicidad se refiere al estado de cosas en un régimen específico, mientras que laicismo es una actitud combativa para alcanzar o hacer permanecer ese estado de cosas. Lo anterior supone por lo tanto hacer un intento por definir la laicidad. De ésta, sin embargo, nadie tiene una fecha exacta de su nacimiento, aunque sabemos que hay momentos históricos que la han hecho avanzar: el surgimiento del protestantismo y la idea de individuo, el desarrollo de la tolerancia a través de diversos edictos o fórmulas legales, el “des-establecimiento” de las Iglesias oficiales después de la independencia de las colonias norteamericanas, la revolución francesa, las leyes de separación entre el Estado y las Iglesias, así como otros acontecimientos militares. La laicidad está estrechamente emparentada entonces con el liberalismo, con la democracia, con la separación de esferas entre lo religioso y lo político, con la tolerancia religiosa, con los derechos humanos, con la libertad de religión y de creencias y con la modernidad política, sin asimilarse a ninguna de éstas. En términos funcionales, la laicidad es un régimen de convivencia diseñado para el respeto de la libertad de conciencia, en el marco de una sociedad crecientemente plural, o que reconoce una diversidad existente.²

Alarcón no se opone frontalmente a los poderes establecidos, simplemente nos comparte una visión diferente, influida, tal vez, por los valores adquiridos en su infancia novohispana, y que se oculta en el subconsciente; demanda un trato que él mismo requería en su vida: tolerancia ante lo diferente. La magia y el laicismo presuponen un conocimiento profundo de lo más netamente humano y del entorno natural que lo rodea. En este sentido, dos aspectos tendrán relevancia en la obra de Juan Ruiz de Alarcón: el caudal cultural que significaba la magia en su época y el discurso de poder que podía representar; aunado a ello, necesariamente una actitud plural, no porque la magia presuponga una desvinculación directa de los poderes divinos, antes lo contrario, sino

² Roberto Blancarte, *Laicidad y laicismo en América Latina*, Estudios Sociológicos, vol., XXVI, núm., 1, enero-abril, 2008, pp. 139-164, El Colegio de México, Distrito Federal, México.

porque implica la separación con el poder que en esta tierra se ostenta como la única vía posible de acceder a Dios³.

¿De qué manera se nutre su obra de esta tradición? Primero, debe tomarse en cuenta que la magia en la literatura presentará distintos estadios, desde el conjuro real inserto en el texto, como sucede en *Macbeth*,⁴ hasta la parodia de los encantamientos mágicos, como en *El retablo de las maravillas* de Cervantes. Si el mundo de la ficción literaria constituye una interdimensión que vincula el mundo mágico con el real, el teatro permite traer a nuestro presente y en vivo ese hechizo mágico. De la misma manera como ahora los efectos especiales merecen reconocimiento en el cine, las comedias de magia tuvieron que haber sido toda una experiencia para los sentidos. Alarcón, en este punto, no sólo muestra su modernidad sino una visión francamente taquillera. Si Lope hablaba en *necio* porque el vulgo lo pagaba, Alarcón les hablaba en espectacularidad que seguramente atraía igualmente al público; un buen ejemplo, no obstante su fracaso, sigue siendo *El Anticristo*⁵. Además sabemos que se dedicó al teatro para ganarse la vida: “Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar”⁶ Le dice al vulgo en el prólogo a la edición de sus comedias. Sabemos que en ese prólogo no sólo le habla al vulgo, sino al mismo Lope que es el *monstruo* que les habla en *necio*. Ahora bien, la magia no sólo es un atractivo para el público, o un alarde tramoyístico, o una simple parodia de brujas y hechiceros, Juan Ruiz parece insuflado de este conocimiento con el que nutre su dramaturgia: el gran pase de alta magia que permite hendir el espacio y el

³ Véase a este respecto: Christoph Daxelmüller, *Historia social de la magia*, Barcelona, Herder, 1997, pp. 40-41.: “En una historia social de la magia interesan dos posiciones. En primer lugar, la persona del mago, la razón primordial de la magia y su función como instrumento de acción y de argumentación social, que responde a las condiciones del entorno y, al mismo tiempo, interpreta el estado del mismo. Es el reflejo de sufrimientos, dolor, hambre, miedo, odio, amor desengañado y la esperanza de una existencia mejor. En segundo lugar, es materia de discurso de una elite culta que se sirvió de la magia como mística especulativa de la naturaleza para romper las estrecheces de la cosmovisión medieval.”

⁴ Se tiene la creencia de que *Macbeth* es una obra de mala suerte para los actores, precisamente porque los conjuros que contiene son reales y siempre suceden acontecimientos inexplicables.

⁵ Véase a este respecto: Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, vol.,II, México, FCE, 1959, p. 471.: “*El anticristo*, subió a la escena a fines de 1623. De este hecho y de las circunstancias que lo acompañan tenemos noticia por una carta de Góngora a Paravicino fechada en 19 de diciembre del año citado: “La comedia, digo *El Anticristo* de don Juan de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado. Echáronse a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal, que desmayó a muchos de los que no pudieron salir tan aprisa. Don Miguel de Cárdenas hizo diligencias, y a voces envió un recado al Vicario para que se prendiese a Lope de Vega y a Mira de Mezcua, que soltaron el domingo pasado, porque prendición (*sic*) a Juan Pablo Rizo, en cuyo poder se encontraron materiales de la confesión.”

⁶ Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, vol. I, México, FCE, 1977, p. 60. A partir de este momento, todas las referencias a la obra alarconiana son tomadas de esta edición, por lo que no será necesario especificarlo en cada cita.

tiempo en *La prueba de las promesas*; el conjuro demoniaco, el apetito soez y la bajeza de espíritu en *Quien mal anda mal acaba*; el encantamiento, la fascinación y el prodigio con toda una parafernalia, máquina y tramoya en *La cueva de Salamanca*. Detrás de los elementos palpables, en su teatro se teje un entramado aún más complejo de enseñanza moral, laicismo, heterodoxia y subversión. En *La cueva...* por ejemplo, es de hacerse notar la actitud contestataria implícita en el levantamiento de los alumnos y las constantes faltas a la autoridad monárquica. Sabemos, también, de su probable ascendencia judía.⁷ Todos estos elementos revisten, solidifican y dan clara muestra de que un conocimiento profundo de la tradición mágica subyace en su teatro. La obra de Alarcón no es extensa, y de ésta, las piezas de magia representan la cuarta parte, lo que significa que el tema constituía un motivo importante; de hecho, lo toca aún en obras que no son consideradas propiamente de tema mágico. En el *Anticristo*, por ejemplo, desarrolla motivos demonológicos y bíblicos no como reivindicación de la ortodoxia católica, sino con un fin didáctico-moralizante y una visión filosófica que muestra la conflictiva dual bien/mal. Llama entonces la atención que incluso en una obra tan apartada de estos temas como *La verdad sospechosa* da nota de su pluralidad de pensamiento al mostrar valores burgueses y de modernidad, a la par de encerrar enigmas arcanos. Dice don García:

Don García: Entre las opacas sombras
y opacidades espesas
que el soto formaba de olmos,
y la noche de tinieblas,
se ocultaba una **cuadrada**,
limpia y olorosa mesa,
a lo italiano curiosa,
a lo español opulenta.
En mil figuras prensados
manteles y servilletas,
sólo invidiaron las almas
a las aves y a las fieras.

⁷ A este respecto es importante el minucioso desglose de la familia de Alarcón que hace W. King donde deja claro que, si bien Juan Ruiz de Alarcón no era descendiente directo de judíos, sí, en cambio: “A causa del notorio judaísmo de Violante, sus descendientes tuvieron a lo largo de los siglos XVI y XVII, problemas con la Inquisición y apuros en las pruebas de limpieza de sangre realizadas por los órdenes militares; y, a causa de las relaciones matrimoniales de nuestra familia, Alarcón con esos descendientes de Violante, la casa de Albaladejo, aunque no molestada por la Inquisición, se vio forzada, a la hora de las pruebas de limpieza, a esconder lo mejor posible a tan estorbosos tíos abuelos.” En, W. King, *op. cit.*, pp. 235 y ss.

Cuatro aparadores puestos⁸

en **cuadra** correspondencia,
la plata blanca y dorada,
vidrios y barros ostentan.

Quedó con ramas un olmo
en todo el sotillo apenas;
que dellas se edificaron
en varias partes **seis** tiendas

Cuatro coros diferentes

ocultan las **cuatro** dellas;
otra, principios y postres,
y las viandas la sexta.

Llegó en su coche mi dueño,
dando envidia a las estrellas,
a los aires suavidad,
y alegría a la ribera.

Apenas el pie que adoro
hizo esmeraldas la yerba,
hizo cristal la corriente,
las arenas hizo perlas
cuando en copia disparados
cohetes, bombas y ruedas,

**toda la región del fuego
bajó en un punto a la tierra.**

Aun no las sulfúreas luces
se acabaron, cuando empiezan
las de **veinte y cuatro** antorchas
a obscurecer las estrellas.

(vv. 665-704)

Hace coincidir “toda la región del fuego” la región de los *daímones*, en una “cuadrada mesa”; cuadrar el círculo es una de las aspiraciones alquímicas por excelencia, hacer coincidir el círculo, símbolo de Dios, en el cuadrado, símbolo de lo humano; el cuadrado es el mundo material.⁹ Lo cual, visto desde la religión, es una blasfemia, pero que desde el pensamiento más abierto significa la preponderancia de lo humano. Menciona tres¹⁰ veces el número cuatro¹¹ que multiplicados dan doce, que son las tribus

⁸ Las negritas son mías.

⁹ Cuatro puntos cardinales, cuatro elementos, cuatro humores que conforman al ser humano. Para los pitagóricos el cuatro representa una especie de reflejo del Uno primordial debido a que al sumar $1+2+3+4=10$, se obtiene el diez, la perfección y totalidad pitagórica. *Vid*, Pitágoras, *Versos áureos*, Barcelona, Ed. Los pequeños libros de la sabiduría, 2004.

¹⁰. Para Pitágoras son las tres dimensiones de nuestro mundo material. El tres es el símbolo de la Santísima Trinidad. *Vid*, Pitágoras, *op. cit.*

de Israel. Seis son las tiendas que se edifican, y veinticuatro las antorchas, es decir, dos y cuatro, sumados entre sí, son seis; el seis de las tiendas más el seis de las antorchas, tenemos de nuevo el doce; también son doce las constelaciones que circundan nuestro planeta y doce veces doce serán los que entren al reino de Dios en la tradición judía. Llega entonces su amada, y todo lo que toca lo transforma: el césped en esmeraldas, el agua en diamante y la arena en perlas; la descripción puede ser sólo una hipérbole de su belleza, o puede ser un pase de transformación alquímica de los elementos naturales en piedras preciosas, que era la pretensión de la magia renacentista. A esto hay que incluir el conocimiento astrológico que muestra el criado Tristán en la primera jornada. De manera subrepticia la tradición judía está presente; no podemos argüir ingenuidad con Alarcón, es claro que ese conocimiento tiene una aspiración dentro de su obra. La comedia de magia alarconiana se nutre de esos elementos y los conforma como herramienta estructural, la acción dramática conjunta los caracteres de los personajes y los efectos especiales. Recordemos lo dicho por Augusta Espantoso-Foley:

- a) Alarcón selected the occults arts, especially magic, to construct his plots *not* for the purpose of teaching, but because he recognized the dramatic possibilities that the occult afforded in the development and handling of a plot;
- b) he was aware of the fact that magic, with its power to create unexpected situations, was an ideal tool to produce on the audience *of his day* an effect similar to that of a modern thriller or detective story.¹²

Lo anterior no puede reducirse a una visión meramente efectista de sus obras. Como más adelante explicaremos, la magia es el hilo conductor en *La prueba de las promesas*, toda la obra es un gran prodigio dispuesto por el personaje principal, las decisiones de los personajes van determinando planos espaciales que Alarcón soluciona en su emplazamiento mágico; ya desde el título nos anticipa la dimensión moral, es una prueba para todos los personajes; al final en un efecto de *anagnórisis* aristotélica, éstos, reconocen su estatura moral. Funciona, además, como una revelación ética que reivindica a la magia como una actividad de elevado espíritu lejos de la posible censura de la Inquisición, y muy cerca de la heterodoxia pagana neoestoica y neoplatónica que

¹¹ El tres y el cuatro es la unión de lo divino y lo humano, es el siete del ser humano integral.

¹² En: *Occult arts and doctrine in the theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Genève, Librairie Droz, 1972, p. 33.

evidencia al Alarcón librepensador. En *Quien mal anda mal acaba* Alarcón se atreve con la magia negra, construye una trama fundada históricamente y aborda el tema fáustico del conjuro demoníaco para obtener los favores de una dama. Dice Román:

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

Pero a diferencia de Fausto, que es un hombre de jerarquía intelectual, Juan Ruiz nos presenta un personaje de instintos bajos y de espíritu ignorante cuyo destino final es su destrucción. Hace un juego de máscaras donde el protagonista finge ser otros personajes; con sus artes confunde la percepción de los demás personajes, excita sus bajos instintos y el autor va desglosando y exhibiendo las pasiones humanas. Finalmente la enseñanza se manifiesta en la caída y desgracia del transgresor y el orden se restablece. No podemos hablar de un proceso trágico, pues como recuerda George Steiner: “Donde hay compensación hay justicia y no tragedia.”¹³ *La cueva de Salamanca* se sustenta, ciertamente en la maquinaria teatral: encantamientos y hechizos se suceden uno tras otro dando dirección a la historia, juego vertiginoso de acciones, escenas y peripecias, pero no como efectos vanos sino como sustento claro de la estructura de la obra. Atendamos, por ejemplo, a la acotación que hace el autor:¹⁴

(Póngase un canal de dos peñas; la una que sirve de escotillón al tablado: en ésta se sienta Lucía; la otra, vara y cuarta en alto, sobre la cual está formada una peña de lienzo, hueca, y en ella está escondido un león. Descubre Lucía el canastillo, en cuya boca ha de estar una tablilla de su tamaño, con pan y fruta y tocino fingido) (Escena IV, Jornada II).

En cualquier obra con necesidades de tramoya hemos de encontrar este tipo de didascalias, lo relevante en Alarcón es que no son sólo indicaciones para el constructor, sino que soluciona por completo la escena para el actor, y esa lectura escénica que tiene del teatro es lo que le confiere una modernidad comparable con autores posteriores. Lo

¹³George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila Editores, Caracas/Venezuela, 1970, pp. 9-10.

¹⁴Cfr, Juan Ruiz de Alarcón, *La cueva de Salamanca*, Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. N. Sobre edición original: Edición digital a partir de *Obras Completas. TI*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1990, pp.139-171.

que nos atrevemos a decir es que la espectacularidad de sus comedias de magia pretendía ir más allá de su tiempo; el experimento fallido del *Anticristo* parece un buen ejemplo de esto. La magia en *La cueva de Salamanca* cumple un doble papel antitético; por un lado, el moralizante y didáctico, respetuoso del orden establecido, y por otro, el subversivo, anárquico y rebelde. Escribe el autor en la escena VIII de la jornada III:

Lucía: ¿A dónde va tu padre tan apriesa?

Doña Clara: A remediar locuras de don Diego,
que anoche, dicen que por un encanto
las cárceles rompió, y a don García
libró con los demás presos que había.

Lucía: ¡Jesús!

Doña Clara: Pues oye más: que esta mañana,
en lugar de los reos que ha soltado,
presos los querellantes se han hallado.

Lucía: Será por arte mágica.

Doña Clara: Tras esto,
porque prendió el Corregidor a Enrico,
tiene la escuela toda amotinada,
y a quitársele va de mano armada.
Y así partió mi padre cuidadoso
de dar con el jüez alguna traza
de remediar el daño que amenaza.

(vv.2211-2225)

¿Rebeldía estudiantil, reminiscencia de sus años salmantinos? ¿Subconsciente resentimiento contra la autoridad? Lo cierto es que el juvenil Alarcón en su temprana obra acusa un marcado laicismo no sólo como actitud o como elemento cultural, sino, incluso, abiertamente político y social: incita al amotinamiento contra una autoridad que define como cruel, arrogante e injusta; promueve la libertad de cátedra y la autonomía de la universidad en cuanto a la resolución de los problemas internos. Sumado a lo anterior, en la relación amorosa de don Diego y doña Clara, Alarcón se manifiesta en contra de la costumbre de la nobleza de violentar los derechos y prerrogativas de la mujer. Final e irónicamente el orden se restablece cuando el mago Enrico reniega de las artes mágicas. Obviamente Alarcón no quiere problemas con el Santo Oficio; su crítica es sutil e inteligente, nunca un ataque frontal o rabioso que hablaría más de un resentimiento personal, simplemente deja una pregunta abierta en un mundo cerrado por

la Contrarreforma. Enrico, con la altivez del estoico acepta su destino, y con la humildad del sabio abdica de ese poder una vez que se ha servido de él:

Pesquisidor: ¿Qué dice Enrico?

Enrico: Yo digo
que tienen tanta agudeza
los contrarios argumentos,
que convencido me dejan.

Pesquisidor: Según eso, ¿confesáis
que es arte mala y perversa
la magia?

Enrico: Así lo confieso.
(vv. 2663-2669)

En una obra de tan clara reivindicación del conocimiento mágico es palpable la ironía final. Recordemos la definición que hace Giordano Bruno de la magia:

Concebimos la magia como triple: la divina, la natural y la matemática. Las dos primeras magias están necesariamente clasificadas entre las cosas buenas y excelentes; el tercer género de magia es bueno o malo según que los magos la empleen bien o mal.¹⁵

Seguramente esta era información corriente en las clases de magia en la Universidad de Salamanca. Alarcón toma el conocimiento mágico, lo conjunta con su visión laica e intenta, en consonancia con un pensamiento liberal, simiente del pensamiento científico, una amalgama más de orden filosófico, a la manera que Bruno pretendía. De esta suerte, así como Calderón muestra su visión teológica en sus autos sacramentales, bien podríamos pensar que la cosmovisión alarconiana se disemina en sus comedias de magia.

¹⁵ En: *De la magia. De los vínculos en general*, trad. esp. Ezequiel Gatto, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 16.

II. LA PRUEBA DE LAS PROMESAS: MAGIA BLANCA

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Talismán SATOR-AREPO
R. Kieckhefer, *La magia en la Edad Media*.

La mágica se divide
en tres especies diversas:
natural, artificiosa
y diabólica. De aquestas
es la natural la que obra
con las naturales fuerzas
y virtudes de las plantas,
de animales y de piedras
La artificiosa consiste
en la industria o ligereza
del ingenio o de las manos,
obrando cosas con ellas
que engañen algún sentido
y que imposibles parezcan.

[...]

La diabólica se funda
en el pacto y conveniencia
que con el demonio hizo
el primer inventor della.

(vv. 2511-2538) ¹

La primera pregunta que surge es: ¿realmente hay magia en *La prueba de las promesas*? Creer en la magia impone una etiqueta ante la sociedad: o se está andando por el lado oscuro de la vida, o, peor aún, en el de la ignorancia y la superchería. Para la literatura no es así, para ella es una herramienta tangible, real: “Creer en la magia es confiar en el máximo poder de las palabras: pues, si los encantamientos son válidos, las palabras, entonces, han de poder mover las montañas.”² En la experiencia literaria la magia

¹ Juan Ruiz de Alarcón, *La cueva de Salamanca, Obras completas*, Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, vol., I, México, FCE, 1977, pp. 517-518.

² Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1995, pp. 78-79. Hay que recordar que en la tradición cristiana es la fe la que mueve las montañas; en todo caso, la magia materializa esa fe en las palabras

cumple una existencia simbólica dentro de un texto, a través de ella, el autor nos descubre un abanico de valores universales imprescindibles para entender el mundo. El arte es imitación de la vida, por tanto, independientemente de la fe que se tenga en la magia, ésta ha cumplido un papel histórico y social que es de donde abreva la literatura para hacer de ella una exaltación estética. La palabra magia, según R. Kieckhefer³, designaba las artes de los magos, sacerdotes zoroástricos de Persia, éstos practicaban astrología, llevaban a cabo ceremonias con fines curativos, en suma, poseían conocimiento sobre lo oculto, lo vedado, lo arcano. Por extensión, las labores que efectuaban, se llamaron “artes de los magos”, “artes mágicas” o “magia”. El término, pues, resulta impreciso, pero es claro que al venir del extranjero, se revestía de un aura exótica que generaba recelo y profundas y oscuras connotaciones emocionales. Para los cristianos la magia constituía algo siniestro y amenazador, si los griegos y los romanos podían predecir el futuro o curar enfermedades, no podía ser sino por la ayuda de sus dioses, pero los dioses paganos, según Daxlemüller⁴, fueron degradados por el cristianismo a simples demonios y desterrados a los demás planetas desde donde ejercían su influencia. La magia, entonces, era cosa del demonio. En el siglo XIII, este concepto comienza a cambiar, surge el término magia natural como alternativa y contraparte de las formas diabólicas, aun cuando fueron explícitamente diferenciadas estas dos formas, no fue sino hasta los siglos XIV y XV⁵ que el término magia natural se asienta en la cultura europea, sin que esto fuera una tendencia absoluta o universalmente reconocida. Por magia natural se entendía el conocimiento de los poderes ocultos de la naturaleza en oposición a sus cualidades manifiestas. Que una hierba tuviera determinado sabor o cualidad digestiva es algo que se conoce al tener contacto con ella, pero: “en vez de examinar la estructura interna de la planta para determinar sus efectos, se debería disponer las influencias que dimanaban de puntos distantes del cosmos.”⁶ La planta de la mandrágora es utilizada en distintos rituales amorosos porque su raíz guarda una rara similitud con el cuerpo femenino, las plantas de color o forma parecida al hígado eran utilizadas para sanarlo, surge así la magia simpática, la que funciona por una “secreta simpatía” o empatía simbólica entre causa y efecto, como menciona Fraser⁷. Su contrapartida, la antipatía, funciona por repulsión, si

³ Richard Kieckhefer, *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 18.

⁴ Christoph Daxemüller: *Historia social de la magia*. Barcelona, Herder, 1993, p. 42.

⁵ R. Kieckhefer, *op. cit.*, p. 20.

⁶ *Ibid*, p. 21.

⁷ J. G. Fraser, *La rama dorada*, México, FCE, 1979, p. 34.

lo similar atrae lo similar, lo no similar se repele, es el fundamento de los talismanes de protección con los que se intenta mantener alejadas las malas influencias. La magia puede considerarse una especie de ciencia que trata de los poderes ocultos tanto como de los manifiestos de las cosas. Distinguir entre magia, religión y ciencia es una línea difusa, recordemos lo que dice Daxelmüller al respecto:

De hecho la magia era parte integrante de los dos ámbitos, porque ofrecía no sólo una liturgia legitimada religiosamente sino también un estímulo para el examen y la comprobación de lo que se creía deducir de la constelación de los astros o de las señales leídas en las vísceras. La creación de «manuales» de textos mágicos, como los que conocemos de la biblioteca de Asurbanipal (siglo VII a.C.), fue el resultado de un proceso de cientificación.⁸

Distinguir la frontera magia-ciencia se vuelve algo complejo si nos atenemos a la tradición más antigua. Pero hay una característica más: el animismo, la idea de que las cosas de la naturaleza participan de una suerte de personalidad o espíritu, remitente directo del pensamiento neoplatónico renacentista: "... fue gracias a que se cambió de la cosmovisión aristotélica a una neoplatónica, o sea, animista, que se pudo concebir la magia como una práctica fundada en una cualidad natural."⁹ La naturaleza posee una suerte de inteligencia propia y oculta, su conocimiento y manipulación es lo que constituye el hecho mágico, el mago invoca los poderes secretos de las cosas. Daxelmüller nos ofrece la siguiente definición:

La magia occidental (en griego *mageia*, en latín *magia*), como sistema de pensamiento, se basa en las estructuras simpatéticas del cosmos. El entrelazamiento que existe entre el macrocosmos y el microcosmos hace posible una red de posibilidades de comunicación entre el hombre y los dioses o los demonios, en la que el ritual mágico representa una acción en imágenes y signos dirigida a los seres mediadores que mantienen esa comunicación.¹⁰

⁸ Ch. Daxelmüller, *op. cit.*, p. 51.

⁹ Elia Nathan Bravo, *Territorios del mal*, México, UNAM, 2002, p. 61.

¹⁰ Christoph Daxelmüller, *op. cit.*, p. 23.

Mientras que la religión invoca el poder de Dios a través de la súplica, la magia impone, obliga y ordena a los espíritus y fuerzas ocultas de la naturaleza. Si un sacerdote invoca perentoriamente los poderes de Dios para llevar a cabo un exorcismo, ¿está ejecutando un acto mágico? Según Kieckhefer¹¹, los protestantes del siglo XVI acusaron al catolicismo romano precisamente de hacer magia. Veamos este ejemplo de exorcismo que el mismo autor nos ofrece:

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén. Yo os conjuro, oh duendes y todo tipo de demonios, tanto los del día como los de la noche, por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, y por la indivisible Trinidad, y por la intercesión de la más bendecida y gloriosa María siempre Virgen, por las plegarias de los profetas, por los méritos de los patriarcas, por las súplicas de los ángeles y de los arcángeles, por la intercesión de los apóstoles, por la pasión de los mártires, por la fe de los confesores, por la castidad de las vírgenes, por la intercesión de todos los santos, y por los Siete Durmientes, cuyos nombres son Malchus, Maximiano, Dionisio, Constantino, Seraphion y Martimanus, y por el nombre del Señor + A + G + L + A + , que es bienaventurado en todas las épocas, que tú no debes provocar o infligir ningún daño contra este siervo del Señor N., ni durante el sueño ni en la vigilia. + Cristo conquista + Cristo reina + Cristo ordena + Que Cristo nos bendiga + (y) nos guarde de todo mal + Amén.¹²

Cada signo + significa santiguarse. AGLA, palabra de la tradición cabalística hebrea *Ateh Gibor Leolam Adonai*, que significa “Tú eres poderoso por siempre, oh Señor” que a su vez debe interpretarse: A, lo primero; A, lo último; G, la trinidad en la unidad; L, la consumación de la Gran obra¹³. En la cábala, como nos recuerda Scholem, “Todos los nombres son condensaciones de la energía que irradia de él, y por lo tanto representan la interioridad lingüística del proceso cósmico, que se vuelve simbólicamente perceptible para nosotros como el evolutivo ‘mundo de Dios’.”¹⁴

Y, hecho de consonantes y vocales,

¹¹ R. Kieckhefer, *op. cit.*, p. 23.

¹² R. Kieckhefer, *op. cit.*, p. 83, *apud*, British Library, Ms. Sloane 962, fols. 9 v.º-10 r.º, y Ms Sloane 963, fols. 15 r.º-16 v.º.

¹³ H. P. Blavatsky, *Glosario Teosófico*, Buenos Aires, Kier, 1991, s. v. “Agla”

¹⁴ Gershom Scholem, *El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala*, en *Cábala y deconstrucción*, editora Esther Cohen, México, UNAM, 2009, p. 35.

habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.¹⁵

La palabra, como escribe Borges, encierra un valor esencial, sagrado:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.¹⁶

Cornelio Agrippa nos recuerda:

Por ello los platónicos dicen que la fuerza de una cosa está oculta en la voz misma o la palabra, y el nombre formado en sus artículos bajo la forma del significado, como la vida misma; estando concebida por el pensamiento, como por la semilla de las cosas, luego produce un fruto a través de la voz o las palabras, y al fin se conserva por lo escrito.¹⁷

La pregunta sigue sin respuesta: ¿realmente hay magia en *La prueba de las promesas*? Cuando pensamos en la gran parafernalia teatral, en el conjuro impactante, o en la teorización sobre el tema, concluiríamos que sólo se trata de un aditamento obligado, dado que la obra retoma una historia ya contada. Alarcón sigue el esquema básico del *Exemplo XIº* del Conde Lucanor, pero lo convierte en drama, transforma en acciones la narración y las guía en un proceso mágico imperceptible, que simplemente sucede, como si fuese parte del cotidiano: un mundo que envuelve a todos los personajes en un delicado lienzo de acciones comunes y corrientes y en el que aún los hechos extraordinarios se avienen como si formasen parte natural de él; sí, hay magia, pero en un sentido mucho más sofisticado. Otra variante agrega Juan Ruiz: la pieza plantea un triángulo amoroso en el que la unión con una de las partes resulta conveniente a los fines de pacificación de dos de las familias poderosas de Toledo. Pero doña Blanca, hija del mago Illán y centro de la trama amorosa, no parece estar de acuerdo con la razón de estado, pues ella se siente atraída por el vértice del triángulo

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1944, s. v. “El Golem”

¹⁶ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷ Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta*, Buenos Aires, Kier, 2010, p. 111.

que no conviene con los fines políticos y familiares de su padre. Es en este punto donde Illán echa mano de su poder mágico, crea un pequeño universo ficticio dentro del mundo real de la obra para desnudar en alma y pensamiento a todos los personajes en cada una de las circunstancias de la obra. El título por sí mismo es elocuente, la prueba a la que se tiene que sujetar una promesa para comprobar su solidez. Si efectivamente las palabras son conductores mágicos, notaremos entonces, la correspondencia entre la primera y la última línea de la obra y cuánto se cifra en ellas el tema, es decir, de dónde se parte, y, a dónde se llega; el primer verso dice: “De las desventuras largas” y el último verso dice: “de un mágico de Toledo.” Encontramos que son ilustrativas, pues efectivamente se cuentan las vicisitudes de un mago de Toledo, que es el verdadero protagonista de la obra. Si ahora tomamos la primera y última línea de cada jornada, tenemos que en la primera el verso inicial es de nuevo: “De las desventuras largas” y el último: “Esperanzas de excelencia”. Y qué mayor prueba para una promesa que “desventuras largas” para albergar “Esperanzas de excelencia” –que es todo un planteamiento de moral senequista–. Para la hija del mago Illán, las desventuras largas de perder a su amado se compensan con las esperanzas de excelencia de que su padre recapacite y le dé a don Juan por esposo; para don Juan la prueba de sus promesas se funda en lo contrario, en el aumento y prosperidad de su estado; don Enrique es el personaje en el que se dimensiona la desventura y el desaire amoroso para probar su firmeza, y éste sí, con “Esperanza de excelencia”. En la segunda jornada, el camino de sufrimiento amoroso de Enrique está patente en el verso que la inicia: “¡Don Enrique!, ¿vos aquí?” y el último, “que, ¡vive Dios!, que no se nos dé nada.” La segunda jornada marca la exposición y entrelazamiento de los motivos de la trama y el desarrollo del conflicto. Comienza el frenético ascenso de don Juan, que es inversamente proporcional al cumplimiento de sus promesas; el conflicto surge en la medida en que los objetivos de don Juan se oponen a las peticiones de don Illán y a las esperanzas de doña Blanca. Enrique es el personaje que está a la sombra de las acciones y del conflicto, y a su situación parecen aludir el primero y último verso de la jornada, es a quien todo se le niega y quien sólo se ampara en la firmeza de su amor. En la tercera jornada, el primer verso dice, “Señor, ¿qué es esto? ¿Qué desigualdades...” Y el último verso de nuevo es, “de un mágico de Toledo.” El primero y último verso de la última jornada parecen aludir a la diferente manera en que se presenta el inicio y luego su posterior evolución y cambio. La tercera jornada es el momento del desengaño, cuando se desanudan todos los enlaces, se vuelve de la dimensión mágica a la real, el momento en el que el

personaje vicioso es sancionado y el virtuoso recompensado, y, finalmente el universo se ordena. Las desigualdades de un mágico de Toledo son los vaivenes de un universo manipulado por el mago; al final la mezquindad queda en evidencia, pero para el espectador otra alma también ha quedado al desnudo, la de Illán, y muestra claramente el doblez inherente al quehacer mágico. Como nos recuerda Octavio Paz:

La ambivalencia de la magia puede condensarse así: por una parte, trata de poner al hombre en relación con el cosmos, y en este sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder.¹⁸

Si como afirma Cornelio Agrippa¹⁹ la magia natural es el cruce de caminos de la física (el mundo terreno que nos rodea), la matemática (el mundo cósmico que rodea nuestro planeta) y la teología (el mundo de Dios); entonces Alarcón toma este conocimiento no sólo como mero pretexto para descubrirnos las dimensiones de las conductas humanas, sino también para mostrarnos una manera de entender el mundo. Calderón, por ejemplo, utiliza el tema mágico como una reivindicación teológica en *El mágico prodigioso*, en Alarcón esa reivindicación es laica; un mundo donde el poder no está en la religión sino en la magia, un universo tejido de complejos enlaces entre la luz y la tiniebla. Esto nos pone ante uno de los hilos más delgados del quehacer mágico: la nigromancia. Elia Nathan dice acerca de ella:

Ésta, también llamada “magia ritual”, es explícitamente demoníaca, o sea, en ella se invoca a los demonios para realizar ciertos efectos mágicos. Una de las principales técnicas de los nigromantes es la del conjuro, adjuración o exorcismo, con el cual se llama a algún ser espiritual maligno para ordenarle u obligarlo a realizar cierta acción. Generalmente en los conjuros se invoca a Dios con el fin de doblegar la voluntad del demonio.²⁰

La primera mención a la actividad mágica de don Illán la hace Tristán el criado de don Juan de Ribera:

¹⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 2008, p. 55.

¹⁹ Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta*, Buenos Aires, Kier, 2010, p. 8.

²⁰ Elia Nathan, *Territorios del mal*, México, UNAM, 2002, p. 56.

Tristán: Don Illán,
padre de tu prenda hermosa,
estudia con gran cuidado
la magia y nigromancia:
(vv. 195-198)

La siguiente descripción del mago la hace el mismo don Juan:

Ésta es la nigromancia,
en que sé que sois tan diestro,
que teneros por maestro
el mismo Merlín podría.
(vv. 553-556)

Merlín fue el producto de la unión de una virgen y el diablo, o sea la unión de ambas caras de la moneda. La nigromancia es explícitamente demoniaca, y don Illán es explícitamente nigromante además de mago, lo que nos pone en el cruce de caminos entre la religión y la magia negra. Recordemos que en el cuento de Don Juan Manuel es ni más ni menos que un deán, es decir, el decano de un monasterio, quien busca aprender las artes oscuras. El proceso mágico no es explícito, y el tránsito es a través de la palabra y del espacio:

Et desque esto ovo dicho, llamó al deán; et entraron etramos por una escalera de piedra muy bien labrada et fueron descendiendo por ella muy grand pieça, en guisa que parecía que estaban tan vaxos que pasaba el río Tajo por cima dellos. Et desque fueron en cabo del escalera, fallaron una posada muy buena, et una cámara mucho apuesta que y avía, ó estaban los libros et el estudio en que avían de leer. De que se asentaron, estaban parando mientes en cuáles libros avían de començar. Et estando ellos en esto, entraron dos omnes por la puerta et diéronle una carta quel' enviava el arçobispo,²¹

Los personajes bajan y bajan una escalera inmensa, y al final de ella ya estamos insertos automáticamente en el mundo mágico del conde Lucanor. El evento mágico de *La prueba de las promesas* sucede en la primera jornada a través de la palabra:

²¹ Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Mdríd, Edaf, 2004, p. 147.

Don Illán: (Ap.) Bien está
trazado de esta manera.
Darle quiero, por encanto
y mágicas apariencias,
riquezas, honras y oficios
para probar sus promesas;
(Escribe en un papel.)
y con estos caracteres
efeto quiero que tenga.
(vv. 819-826)

El deseo es pensado, escrito y expresado verbalmente, como dice de nuevo Agrippa:

La función de la palabra y del discurso es la de enunciar los sentimientos del espíritu, y sacar del corazón los secretos de los pensamientos y desplegar la voluntad de quien habla; pero la Escritura es la última expresión del espíritu, el número de la palabra y la voz, la colección, el estado, el fin, el tenor, y una reiteración que crea hábito que no es completo por la voz solamente; y todo lo que existe en el espíritu, en la voz, en la palabra, en una plegaria, en los discursos, todo esto y toda otra cosa se halla en la escritura, y al igual que la voz no expresa nada que el espíritu no conciba, como nada se expresa que no se escriba.²²

Según esto, don Illán se apega a la ortodoxia mágica renacentista para lograr sus objetivos: “y con estos caracteres/ efeto quiero que tenga.” El pensamiento al servicio de la voluntad, la palabra al servicio del deseo, y la escritura sella el proceso. Pero hay algo más, la palabra reforzada por el vigor y el ritmo que le otorga el verso. Leonor Fernández apunta: “El romance desempeña un papel estructurante al englobar a todas las secuencias que se desarrollan dentro de las fronteras de la ficción.”²³ Así, tanto la palabra como la versificación dan la cohesión y estructura que el autor necesita para traer a escena la ilusión mágica. En la tercera jornada Illán confirma el poder mágico de las palabras:

Don Illán: Las previas disposiciones

²² C. Agrippa, *op. cit.*, p. 115.

²³ Juan Ruiz de Alarcón, *La prueba de las promesas*, Colección Obras Dramáticas Completas, vol., 18, Edición de Leonor Fernández Guillermo, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013, p. 39.

desta ciencia son, pasar
 este códice, y tomar
 de memoria estas dicciones;
(Abre el libro y enséñale)
 saber linear perfetos
 los caracteres que ves;
 y esto sabido, después
 entra el saber sus efetos.
 (vv. 1986-1993)

Hay que hacer notar cómo el proceso se invierte debido a que es una lección de falsa magia:

Con esta falsa lición
 y códice mentiroso,
 probaré si es engañoso
 en cumplir su obligación,
 pues ocasión no le queda
 con qué poderse excusar.
 (vv. 1998-2003)

Lo que hace de la magia una materia arcana es que su conocimiento no se debe desvelar a cualquiera. El aura de misterio que suele envolverla se debe a que quienes la ostentan son considerados como elegidos, seres diferentes y en alguna medida superiores. Si el poder cósmico implica la capacidad de manipular los objetos merced al conocimiento de sus cualidades ocultas, el poder sobre el entorno social será, pues, la capacidad de manipulación de las conductas humanas; don Illán le da el libro de falsa magia a Tristán no para burlarse sino para seguir probando a los personajes. La comicidad y enredo permiten seguir la estructura establecida de la comedia al uso, a la vez de liberar sospechas al tocar temas escabrosos. Los conjuros que enuncia Tristán, que por ser el gracioso, oscilan entre lo vulgar y lo absurdo, eran las peticiones más comunes que la magia popular solventaba en un consultante cualquiera: conjuro para enceguecer y ensordecer maridos, para tapar la boca a los poetas, hacer crecer el pelo a un calvo, quitar arrugas y canas, o hacer aparecer lo que deseamos; incluso conjura al mismo Plutón para hacer venir a su amada; esto significa que la magia, a fin de cuentas, no es otra cosa que todo el conocimiento y la recopilación de las prácticas populares adoptadas e interpretadas por los intelectuales de la época, gente con formación teológica y filosófica que analiza y sistematiza ese saber. La palabra del hechizo se

transforma en logos: “En resumen, la magia es un cruce de caminos donde la religión converge con la ciencia, las creencias populares se interseccionan con las clases educadas, y las convenciones de la ficción se encuentran con las realidades de la vida diaria.”²⁴ Así, la magia es más la discriminación que hizo la élite poderosa para determinar lo que estaba dispuesta a tolerar de lo que no, lo cual significa que hasta cierto punto es independiente de la actividad misma. Este discurso de élite, y la consecución del poder son dos objetivos inherentes al conocimiento mágico; sin embargo, va a quedar muy claro que el ejercicio y persecución de la magia tenía que ver más con ese discurso de poder que con el hecho de estudiarla o valerse de ella. Lo primero que hace Juan Ruiz es curarse en salud al justificar tal actividad:

Don Illán: No os quiero negar
que sé el arte; que usar della
es culpa, más por sabella
a nadie vi castigar.
(vv. 569-573)

Y de inmediato reivindica la posición de inmunidad de Illán:

Don Juan: ¿qué jüez se ha de atrever
a don Illán de Toledo?
No por injustos recelos
de enseñarme os excuséis;
que si tal merced me hacéis,
testigo hago a los cielos
desta palabra que os doy,
que siempre vuestra ha de ser
mi hacienda, vida y poder,
cuanto valgo y cuanto soy.
(vv. 603-612)

El pasaje es revelador porque, por una parte, queda claro el conocimiento que don Illán tiene de las artes oscuras, y es muy importante justificar que las conoce aunque no las ejerce y tampoco las enseña, pues eso también está vedado, y, sobre todo, que nadie en Toledo se atrevería a oponerse a su poder; por otra, es el punto en que don Juan de

²⁴ R. Kieckhefer, *op. cit.*, p. 9.

Ribera empeña la palabra (hacienda, vida, poder y todo cuanto vale) haciendo las promesas que dan pretexto a todo el desarrollo de la obra.

La tradición popular es básicamente activa, toma los elementos que tiene a la mano y los convierte en acción mágica, no hay en ella un ejercicio riguroso de discriminación, lo cual la inscribe con gran facilidad en el lado oscuro de la magia. El gran dilema para el mago cuando toma el conocimiento ya sistematizado y quiere convertirlo en ejecución, es que suele igualmente violentar la delicada línea que separa lo lícito de lo ilícito. Como menciona Maurice de Gandillac:

El mal se presenta así como el inevitable reverso de una operación creadora definida ante todo como «separación» (mientras que para el maniqueísmo el mal comienza con la mezcla de dos principios). Así como la lucha de los elementos y la formación de residuos no impiden la «gran obra» del alquimista.²⁵

Sabemos que Illán es abiertamente nigromante; se encamina al lado oscuro en la medida que manipula los deseos y voluntades de los personajes:

mas con todo, mi deseo
 es que a don Enrique elija;

 Habla bien con Blanca dél,
 y ocasiones facilita
 en que le escuche, y admita
 ya el recado ya el papel,
 para inclinarla a su amor
 (vv. 143-161)

En otro pasaje dirá:

Darle quiero, por encanto
 y mágicas apariencias
 riquezas, honras y oficios
 para probar sus promesas.
 (vv. 821-824)

²⁵ Maurice de Gandillac, *La filosofía en el Renacimiento*, México, Siglo XXI, 1974, p. 153.

Sabemos que su fin primordial es la pacificación de Toledo, dar a su hija un matrimonio digno y ventajoso, y, finalmente, dar un escarmiento moral a los personajes; motivos todos, si no elevados, por lo menos no rastreros. Definir la magia blanca de manera absoluta, como hemos visto, no es posible:

Pero de hecho la magia diabólica y la magia natural no son siempre tan distintas como en un principio pudiera parecer. Incluso cuando la magia es claramente no demoníaca mezcla a veces elementos de la religión y la ciencia: una cura mágica, por ejemplo, puede incorporar los conocimientos herbolarios de la medicina popular y al mismo tiempo frases procedentes de las plegarias del ritual cristiano. En segundo lugar, la magia es un área donde la cultura popular se encuentra con la cultura erudita. Las nociones populares de la magia fueron adoptadas e interpretadas por «intelectuales» –término utilizado aquí para designar a quienes tuvieron una formación filosófica o teológica– y sus ideas sobre la magia, los demonios y otros temas afines fueron a su vez difundidas aquí y allá por los predicadores.²⁶

La magia es un camino de conocimiento en donde la bondad y la maldad absolutas no son sino utopías cristianas muy lejos de la realidad del ser humano; es su elección lo que lo define, su albedrío. Illán es un mago poderoso porque conoce ampliamente la materia y utiliza todos los elementos a su alcance para activarla; lo que realmente guía el lado por el que se orienta son sus intenciones: «jamás acuséis la acción/ hasta ver della el efeto.» Le dice Illan a don Enrique de Vargas –clara reminiscencia senequista–. El mago es el ser que conecta las esferas más elevadas del cosmos con los aspectos más inmundos del ser; entonces, el color de la magia responderá más al poder del mago, a la naturaleza de la petición, a sus intenciones, a su calidad espiritual, y a su ética.

Tendríamos que concluir este apartado dando respuesta a la pregunta con la que lo iniciamos, ¿hay magia en *La prueba de las promesas*? Por supuesto que la hay, tanto es así, que sin el proceso mágico no habría obra, y no sólo eso, la magia es todo el basamento estructural en el que Alarcón desglosa la conflictiva moral de los personajes.

²⁶ Richard Kieckhefer, *op. cit.*, p. 9.

II. 1. ÉTICA ESTOICA¹

La moral es un desempeño virtuoso, un bien vivir de acuerdo con un patrón preestablecido por la cultura, la religión y las condiciones sociales y económicas de un determinado momento histórico. Es unánime la opinión de que la obra alarconiana es moralista; Millares Carlo califica *La prueba de las promesas* como obra de tesis moral. Tal enseñanza en Alarcón irá insuflada de una crítica a los moldes establecidos, aquél bien vivir y camino virtuoso alarconiano parece la resonancia del pensamiento estoico.²

Hemos de recordar que la moral, como menciona Alfonso Reyes,³ es un código del bien, una serie de respetos contenidos unos dentro de otros que van del más próximo al más lejano, comienza con el respeto a nuestra propia persona en cuerpo y alma: moderación en el cuerpo, y apego a las virtudes espirituales. El segundo es el orden familiar, acato que va del hijo al padre y del menor al mayor; el respeto del padre a los hijos se representa en la ejemplaridad digna. El tercero es el respeto a la sociedad, representado en la obediencia del orden en las costumbres más necesarias. El cuarto es el amor patrio, que no es intolerancia al ajeno, sino todo lo contrario, la solidaridad entre los distintos pueblos. El quinto es la veneración a la especie humana, aspecto particularmente sensible en la obra alarconiana; representa el espejo que nos refleja: no hemos de hacer aquello que no deseamos que se nos haga. La manifestación más elevada del hombre es el trabajo. El sexto es la reverencia a la naturaleza: hemos de mirar las cosas que nos rodean con atención inteligente; este punto es medular para la visión mágica tanto como lo es para la ética estoica: somos parte de una totalidad, la tierra y sus elementos son un mundo que, junto con la región sublunar y supralunar, pertenecen a un cosmos global; imaginarlo, conocerlo, entenderlo, nos integra a él. Este

¹ Es importante hacer notar la figura de Justo Lipsio, cuyo pensamiento intenta hermanar la tradición estoica con la creencia cristiana. En un momento de efervescencia religiosa, y, ante la tiranía de la clase poderosa, el humanismo de Lipsio propone la tolerancia y la resistencia estoica en la adversidad. Es, pues, posible pensar en la influencia que este autor pudo infundir en Alarcón, habida cuenta del prestigio intelectual que siempre lo avaló y la conocida relación epistolar que mantuvo con muchas de las figuras importantes de la España de ese momento como Quevedo y El Bronicense, así como los tintes de su pensamiento perceptibles en Cervantes, Calderón y Gracián. Vid Justo Lipsio, *Sobre la constancia*, Estudio, traducción, notas e índices de Manuel Mañas Núñez, introducción de María Asunción Sánchez Manzano, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010. Emilio Mikunda Franco, *J. Lipsio: neoestoicismo, iusnaturalismo y derechos humanos*, Madrid, Anuario de Filosofía del Derecho, VII, 1990, pp. 355-377. Alejandro Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, Castalia, 1966.

² Véase a este respecto a: Jules Whicker, “Los magos neoestoicos de La cueva de Salamanca y La prueba de las promesas de Ruiz de Alarcón”, en *Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 211-219.

³ Alfonso Reyes, “Cartilla moral. Lección X-XIV.” *Obras completas*, vol., XX, México, FCE, 1979, p. 508-509.

sentido de pertenencia con el todo, la aceptación incondicional de sus reglas, es el fundamento básico de armonía y felicidad. Menciona Juan Berraondo:

La moral estoica se presenta como un eudemonismo, puesto que el objetivo que se propone es la eudemonía o felicidad. Ya Tales había definido la sabiduría como el medio para alcanzar la felicidad y esta idea preside todo el pensamiento moral griego.⁴

Vivir moralmente no es la entrega desahogada a nuestros deseos individuales, sino en apego a necesidades y deberes más elevados, como si una misión u obligación nos convocara en este mundo y cumplirla fuera el objetivo primordial. La felicidad no ha de ser la idea que nuestra ocurrencia proponga, sino el descubrimiento de un plan global y superior a nosotros. El amor, en este sentido, tendrá para Alarcón, como para su sociedad, un fin menos sublime y platónico que práctico. El encuentro de la pareja no será un mero hecho erótico, sino una razón de estado, por tanto un fin colectivo y no individual. Escribe Alarcón en el inicio de *La prueba de las promesas*:

quiere el cielo soberano
 que el alegre fin se vea,
 querida Blanca, y que sea,
 el medio de paz tu mano.
 Don Enrique, la cabeza
 de los Vargas, ¡qué ventura!,
 vendernos la paz procura
 a precio de tu belleza:
 sólo, hija, falta aquí,
 para fin de tantos males,
 que entre esos finos corales
 se forme un dichoso “sí”.
 (vv1-16)

Al analizarse el comportamiento amoroso de los personajes femeninos alarconianos, suele calificárseles de fríos y calculadores cuando tal vez su razón se encuentre en una visión estoica y global del personaje en un contexto determinado más que en su elección individual. Recuerda de nuevo Berraondo:

⁴ Juan Berraondo, *El estoicismo. La limitación interna del sistema*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 23.

La moral afecta a la interioridad del individuo, a su salvación personal; el equilibrio interno, la paz del alma, la armonía con el universo pueden irradiar cierta aura benéfica, pero no se comparten. Sin embargo, necesariamente la moral debe presentar una dimensión colectiva. Si la virtud consiste en hacer el bien, exige un complemento indirecto: hacer el bien a alguien, un alguien que con frecuencia tendrá que ser distinto de uno mismo.⁵

El amor no ha de cumplir un capricho, ni siquiera un acto individual, sino una necesidad colectiva y globalizadora con la naturaleza y el cosmos. Mientras que para los platónicos el amor es la doble vertiente de la Venus terrenal y erótica y la Venus Urania, sublime y celestial; para los estoicos esa dicotomía se resuelve en un amor colectivo definible más en la reflexión de la amistad y en una fusión totalizadora. Así, la moral es un camino de virtud más radical que integra todo el pensamiento y las acciones humanas, el plan global al velar por la totalidad puede sacrificar pequeñeces individuales a favor de lo colectivo. La ética estoica rompe con la egolatría humana, primer aspecto al que hay que renunciar para desprendernos del deseo de supeditar todo, incluso a Dios, a nuestros deseos. “Prudencia, justicia, valor y templanza, son las cuatro virtudes fundamentales para el estoico.”⁶ Conjuntas todas ellas en la máxima más conocida del estoicismo: la aceptación a ultranza de las cosas tal como se nos presentan. Según los estoicos la fuente de todo vicio es la pasión arrebatadora que habrá que neutralizar con voluntad y templanza, la apatía estoica es el equilibrio de las emociones en un centro ideal que nos permitan vivir con entereza de ánimo la adversidad, tanto como la alegría.

En *La prueba de las promesas*, las dos caras de la moneda las representan los dos galanes amantes de doña Blanca, don Enrique y don Juan; aquél, representa el alma intuitiva que naturalmente se adhiere al camino virtuosos; don Juan, la descarriada que representa el egoísmo y el deseo desmedido y malsano; el mago Illán representa la sabiduría, la vejez guiada por el conocimiento, continente de los cuatro elementos de la virtud; y su hija, doña Blanca, el alma tierna de naturaleza bondadosa que tiene que aprender la lección a través del desengaño.

Lo semejante sólo puede ser compatible con lo semejante: el vicio no se atrae con la virtud, y el bien por sí no busca el mal; en la persona virtuosa, los cuatro

⁵ En: J. Berraondo, *op. cit.*, p. 111.

⁶ J. Berraondo, *op. cit.*, p. 49.

elementos se encuentran insolublemente mezclados: para ser justo habrá que ser valiente, y para no caer en crueldad, habrá que ser templado, con lo que automáticamente se será prudente. Comencemos con la prudencia; desde la primera escena Alarcón plantea este elemento. Las dos familias poderosas de Toledo están enemistadas y la vía de la pacificación sólo puede ser el amor, por tanto se propone la boda entre uno de los miembros de cada familia; don Illán expone esta solución a su hija, doña Blanca, a lo que ella responde:

Ya que no he de admirarme,
tú al menos has de mirar
que de aborrecer a amar
no es tan fácil el mudarme.

Y así, si darme marido,
y no enemigo, deseas,
por quien sin vida me veas,
término, señor, te pido
en que con el pensamiento
de que soy dél estimada,
de la enemistad pasada
pierda el aborrecimiento.

(vv. 45-56)

Alarcón rompe con el esquema del teatro en el que el rey, el padre o el hermano, asignan marido a la mujer sin considerar su opinión o deseo, esto abona al concepto moderno y burgués alarconiano que se desvincula de la visión feudal de la autoridad masculina. La prudencia es, pues, la capacidad de tomar una decisión mesurada y cabal; Blanca lo dice claramente: ¿cómo pasar del aborrecer al amar sin un espacio que permita el tránsito de una emoción a la otra? Y ella misma concluye: la voluntad guiada por el pensamiento; el pensamiento y la voluntad son las herramientas que permiten acceder a la sabiduría. Por supuesto que esto encubre un trasfondo dramático que da relieve al personaje, ella ama a don Juan y necesita tiempo y circunstancias para solucionar su dilema:

Blanca: Amor es niño, y no tiene
sufrimiento en sus antojos.
Lucía: Dí que como está sin ojos,
no ve lo que le conviene;
que yo sé que si un momento

te dejara abrir la pasión
 los ojos de la razón,
 has de mudar pensamiento.
 (vv. 359-366)

Llama la atención que es la criada quien ilustra a la ama. Más adelante, una vez que doña Blanca ha comenzado a recibir pruebas para su desengaño, declara:

Conozco lo mejor, y aunque lo apruebo,
 elijo lo peor; que en daño mío
 huye la inclinación del albedrío.
 (vv. 2263-2265)

Retoma el verso veinte del libro séptimo de la *Metamorfosis* de Ovidio, que es la constante de toda pasión amorosa: seguir el deseo, aunque el entendimiento muestre otro camino⁷. Hacia el final Alarcón afirma la enseñanza cuando doña Blanca, ante la evidencia de ingratitud y bajeza de espíritu de don Juan, dice:

Claro está; porque trocar
 un amante verdadero
 a un desvanecido ingrato
 fuera estar falta de seso.
 (vv. 2705-2708)

El amor para Alarcón como para los estoicos ha de ser un acto de entendimiento, no una pasión, y la prudencia, valor primordial, ha de ser la guía de las decisiones acertadas. La justicia, para Aristóteles⁸ es el hábito que dispone a los hombres a hacer cosas justas. Según Cicerón es parte de la naturaleza más esencial de los hombres: “Justicia es el hábito del espíritu mantenido por utilidad común que atribuye a cada uno su dignidad”⁹ El bien común y la dignidad humana, gran parte de la obra alarconiana gira en torno a estos temas. En *La prueba de las promesas* es un asunto central y se puede decir que aspectos como el amor ceden protagonismo, o más aún, que su importancia está en función de la justicia. Lo que se plantea en la pacificación de las familias toledanas en conflicto es el bien común; y el andar de don Juan a través de las pruebas que le impone

⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, vol., I, versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 2008, p. 143.

⁸ Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, México, Grupo Editorial Tomo, 2006, p. 97.

⁹ Cicerón, *De inventione*, 2, 53, 16, En Eleuterio Elorduy, S. J., *El estoicismo*, vol., II, Madrid, Gredos, 1972

don Illán es una reivindicación de la justicia. Don Enrique ama a doña Blanca y ésta lo rechaza, sin embargo al final han de quedar unidos en un acto de justicia, no amatorio; doña Blanca ama a don Juan, le sigue a donde él va, permite malos tratos, pero finalmente don Juan no ha de gozarla debido a sus reiteradas injusticias; incluso el criado Tristán, merced a la final muestra de dignidad podrá acceder a Lucía; ésta es la causa que tiene Alarcón para que criados y amos, respectivamente, no queden unidos al final, pues es desigual la actitud de Tristán y de don Juan. La justicia, es pues, parte natural del hombre, sus manifestaciones han de ser juzgadas por el entendimiento, pero su ejercicio cotidiano es más un acto de fe, de aceptación y creencia en la humana naturaleza. Habla don Enrique refiriéndose a don Illán:

¿No es noble? Pues, pensamiento,
ceda la duda a la fe.

Guardar sus órdenes quiero,
y creer que cumplirá
la palabra que me da
como tan gran caballero.

Él sabe el modo importante:
no examine –que es error–
ni el criado a su señor,
ni al que sabe el ignorante.

(vv. 1209-1218)

Don Enrique cree ciegamente en la lealtad de don Illán; ve en él sólo un espejo de sí mismo; un juego de su psique, que sirve para intuir su propio nivel de conciencia, para, finalmente, creer en la virtud y el amor de sus acciones. Dice Cicerón:

Porque la verdad, nada hay más noble que el entender que todos nosotros hemos nacido para la justicia, y esto no en virtud de opiniones, sino de la misma naturaleza (lo cual es evidente si se considera la mutua unión y sociedad de los hombres). Porque nada hay tan semejante y tan igual a una cosa como todos nosotros lo somos mutuamente. Y si la depravación de las costumbres y la ligereza en opinar no desviara los ánimos débiles de los hombres y los

torciese en todas direcciones, nada se parecería a sí mismo tanto como nos pareceríamos los unos a los otros.¹⁰

La actitud ética de don Enrique es la creencia en su propia naturaleza virtuosa, la depravación en las costumbres de don Juan comienza en su esencia, en la propensión interna de su ser por la avaricia, la mentira y la deslealtad, el detonante es hacerle creer en la prosperidad de su estado; un proceso similar vive Macbeth con las brujas. Como enseña Calderón de la Barca en *La vida es sueño*, dale el poder a alguien y lo conocerás; don Juan a partir de que se sabe poderoso y próspero comienza su desenfrenada carrera de injusticias:

Don Juan: Otro tiempo cualquier medio
 acetara mi pasión;
 más hoy, como es la ambición
 del amor tan gran remedio
 tanto me llega a ocupar
 la grandeza en que me veo,
 que le deja a mi deseo
 en mí muy poco lugar;
 y más cuando considero
 que aspira Blanca a mi esposa;
 que aunque es tan noble y hermosa,
 es hija de un escudero:
 bastante desigualdad
 en mi privanza y grandeza
 para incurrir con su Alteza
 en nota de liviandad,
 y caer quizá con eso
 de su gracia; que no dura,
 con rey que tiene cordura,
 privado de poco seso.

Tristán: Ya estás del todo mudado;
 que no se sufren, señor,
 las sinrazones de amor
 con las razones de estado.
 (vv. 1623-1646)

¹⁰ Cicerón, *De legibus*, I, 28-29. En Eleuterio Elorduy, S. J., *El estoicismo*, vol., II, Madrid, Gredos, 1972. p. 223.

El deseo de mejoría no es por sí mismo el problema, pero, cuando por tal mejoría cambian sus aspiraciones, entonces se evidencian sus verdaderas intenciones. Don Juan le pide abiertamente a Blanca que se convierta en su amante, cuando, supuestamente, la amaba pura y virtuosamente:

Don Juan: ¿Luego fuera cosa extraña
que le hiciérades favor
sin esa ley al amor,
Blanca, de un grande de España?
¿Acaso olvidáis que soy
marqués de Tarifa?
(vv1359-1364)

Lo que según los estoicos hay que entrenar con disciplina y voluntad es el pensamiento, siempre que este se pone en cosas elevadas, las acciones serán en consecuencia, pero cuando la persona se abandona al deseo, entonces la pasión hace presa del pensamiento: “Epicteto recuerda que lo primero es dominar las pasiones del individuo.”¹¹ La *apatía* es para los estoicos la atenuación de las emociones que permiten la claridad y lucidez moral necesarias para conseguir la libertad del alma. Difícilmente Alarcón escribiría tragedias, el *páthos* trágico está lejos de la medida estoica, actos grandilocuentes movidos por grandes pasiones cuyo lógico final es la catástrofe; en Juan Ruiz, aún la purga de las pasiones es medida, jamás llega a la destrucción, sino a una reprensión educada, humillante sí, pero nunca cruel; prudente y recatada:

Don Illán: ¿Luego tuvistes por cierto
ser marqués y presidente
y privado? Todas fueron
fantásticas ilusiones,
que en sola una hora de tiempo
que tradó en aderezar
Pérez el Hijo del Fuego,
os representó mi ciencia
sin salir deste aposento,
para conocer así
las verdades de los pechos.
(vv. 2684-2694)

¹¹ En: Alfonso Reyes, *Obras completas*. Vol. XX. México, FCE, 1979. p. 242 y sigs.

Alarcón da su enseñanza moral no a través de la *catarsis*, que es, de nuevo, una exaltación emotiva ahora en los espectadores, sino a través de una reflexión reposada.

La templanza es quizá el punto medio de las virtudes estoicas, si la prudencia es la medida emocional antes de las acciones decisivas, la templanza es el dominio de esas emociones en el momento crítico, es el dominio de la emoción cuando ésta amenaza desbordarse.¹² Dice Lucía en la escena IX de la jornada primera:

Lucía: *(Al oído de don Enrique.)*

¿Agora gastas razones,
cuando te ofrece el cabello
la ocasión? ¡Llega! *(Ap. Que en ello
me van cincuenta doblones)*
Eso sí.

Blanca: Si te dispones,
grosero, a descomponerte,
llamaré a mi padre, advierte.

Don Enrique: Venga que hoy tendrá mi amor
o de tus manos favor,
o de las tuyas la muerte.

.....
.....

Blanca: Él está loco sin duda.
¿Qué es esto? ¡Suelta! ¡Desvía!

Don Enrique: Cuanto crece, gloria mía,
más vuestro rigor crüel,
tanto más me abraso en él.

Blanca: ¡Ardo en rabia!

Don Enrique: ¡Yo en amor!

Lucía: ¡Triste de mí! ¡Mi señor!

Blanca: ¿Mi padre?

Lucía: ¡Y don Juan con él!

Blanca: ¡Ay cielo! ¡Escóndete presto,
Enrique, tras un estante!

Don Enrique: No temas.

Blanca: De fiel amante
me darás indicio en esto.
Mira que mi estado honesto
opinión puede perder,
y sin culpa caer
torpe nota en la honra mía.

¹² Seguramente esto resume la vida de Alarcón en un mundo que siempre le fue adverso.

Don Enrique: Si esconderme es cobardía,
es fineza obedecer.

Chacón: Si, señor; que a toda ley,
en ocasión tan estrecha,
no hay cosa como evitar
escrúpulos de conciencia.

(Retíranse don Enrique y Chacón al paño.)
(vv. 726-758)

La pasión crece y el personaje antes de entregarse por entero a ella decide reprimirla y esperar un mejor momento. El pasaje es un lugar común en el teatro del Siglo de Oro:¹³ el galán encuentra la manera de estar a solas con la dama e intentará forzarla, algo se interpone y se frustra el intento. La diferencia con Alarcón es que el complemento de tal escena lo encontramos en la siguiente jornada, es decir, la atemperación y prudencia de don Enrique luego del acceso pasional y las dudas sobre la actitud de Illán:

Don Enrique: Sus fines no comprendo;
pero cuando más me aflijo,
me acuerdo de que me dijo:
“Don Enrique yo me entiendo”;
y esfuerzo vuelvo a cobrar,
confiado en su prudencia.
(vv. 1659-1664)

Otra nota de templanza la da don Enrique una vez que recibe el hábito de Santiago: es enviado a servir en Sevilla, a sabiendas de que si se va, le deja el camino libre a don Juan:

Don Enrique: Mas, hermosa doña Blanca
si la bendición no llevo
de esa mano, y de esa boca
un sí no alcanzo primero,
pensad que voy a morir,
no a mandar, porque ni tengo
más vida que la esperanza,
ni más muerte que el deseo.
(vv. 2592-2599)

¹³ Cfr. *La cueva de Salamanca*, Escena XIII, Jornada segunda vv. 1792 y sigs.

Don Enrique acepta con un mismo ánimo lo adverso y lo próspero: recibe el hábito de Santiago y al mismo tiempo la encomienda del rey en Sevilla, donde él sabe que va a morir; sólo pide una cosa, la esperanza de la mano de Blanca. Esto da a don Enrique un relieve que por lo general los personajes bondadosos no suelen tener. Quizá el ejemplo de templanza más dramático lo muestra doña Blanca en el final de la obra: consciente de su desengaño, dolida en su amor propio, y sin embargo enamorada, dice en el final:

Blanca: Claro está; porque trocar
un amante verdadero
a un desvanecido ingrato
fuera estar falta de seso
(vv. 2705-2708)

El valor. La capacidad de renuncia, la aceptación incondicional de lo que el destino ha decidido es, sin duda, el aspecto estoico máspreciado, en el extremo, es la renuncia a la vida misma, de hecho el estoicismo acepta el suicidio:

Cuando la circunstancias exteriores se hacen incompatibles con el ejercicio de la virtud, el estoico considera lícito o, incluso, un deber, darse muerte. [...] El suicidio es sólo lícito cuando es obra de la virtud y el acto virtuoso no puede ser esporádico, sino que debe resultar de un estado del alma en conjunto. [...] Lo que en el insensato es absurda rebelión contra el propio destino, en el hombre virtuoso, es creación del suyo.¹⁴

El valor está en función del bien máspreciado del ser humano que es la vida misma, la capacidad de renuncia a ésta ante un hecho que nos confronta éticamente. Poner en riesgo la propia integridad física sin más causa que la vanidad, el ego o el exhibicionismo, es un acto venal y estulto, pero salvaguardar un valor como el amor o la dignidad, es una acción valiente, un sacrificio y una ofrenda en favor de un bien espiritual más noble: “Un hombre de alma grande y fuerte desprecia y tiene en nada todos los accidentes que pueden caer sobre él. De ahí resulta que no hay otro mal que la vileza.”¹⁵ La vida y la muerte parecen estar más relacionadas de lo que el común de la

¹⁴ En: Juan Berraondo, *El estoicismo. La limitación interna del sistema*, Barcelona, Montesinos, 1992, pp. 54-55.

¹⁵ Cicerón, *De finibus*, III, VIII, 29, En: Juan Berraondo, *El estoicismo. La limitación interna del sistema*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 56.

gente quisiera; la muerte está presente en todos los estados perecederos y efímeros de la vida; obsesionarse, temer a esos estados nos vuelve presas de ella; despreciarlos no es menoscabar la vida sino todo lo contrario, es sólo mirar la muerte en sus manifestaciones dentro de la vida, no vincularse a esos estados, no dejarse arrastrar por la rueda de la fortuna nos vuelve inmunes al temor, el espíritu se robustece y es capaz de diferenciar los valores no perecederos. Don Juan es el personaje limitado por la cortedad de espíritu que sucumbe a todos los valores efímeros. Esta miopía del alma deviene en deseo incontrolado, único móvil de sus acciones; es irónico, entonces, que su superficial afán por el conocimiento mágico se convierta en su perdición. A él no le interesa en verdad la magia como tampoco ama en verdad a doña Blanca, estas dos debilidades son el pretexto para que don Illán lo envuelva en un mundo mágico donde don Juan no sólo se pierde en lo efímero de la vida, sino incluso, en lo ficticio; la vileza de su carácter ebrio de poder, de ambición y de lujuria, se despliega, entonces, en toda su magnitud:

Don Juan: (*Ap.* Con la ausencia me amenazan

por obligarme con eso
a casarme; más saldráles
al revés el pensamiento.
Aquí me pienso vengar
de altiveces con desprecios
de desprecios con desdenes,
y con rigores de celos.)
Para obligar superiores,
Illán, no es modo discreto
indignarlos querrelloso,
y descortés ofenderlos.
Si no cumplí mis promesas,
debiéradas, si sois cuerdo,
atribüirlo a que en vos
faltan los merecimientos;
y no motejar a quien
debéis tan justo respeto,
de fingido y de mudable
con tan libre atrevimiento.
Id a Toledo; que yo
no solamente no quiero
aprender de vos la magia,
más antes, según me ofendo,
me agradeced que no os hago
castigar por hechicero.

(vv. 2645-2670)

El valor estoico de la valentía va a ser mostrado por el autor, no a través de actos heroicos de arrojo, sino en el recato virtuoso, en la paciente aceptación y desprecio de la muerte y en la reivindicación templada de los valores permanentes. Don Enrique acepta sufridamente todas las pruebas que la vida le impone: los desplantes soberbios de don Juan, los desprecios reiterados de doña Blanca, las pruebas inescrutables de don Illán, por una sola razón: la creencia incontrovertible en los valores verdaderos del amor, la lealtad, la firmeza. La valentía no será, pues, el alarde de sacar la espada ante la adversidad, sino la actitud –cristiana– de hacerle frente al dolor, al sufrimiento y a la muerte calladamente, en la firme esperanza de que trascendidas las pruebas, espera el premio de saberse dignos merecedores de la entrega verdadera. Le dice Illán a don Juan:

para conocer así
 las verdades de los pechos.
 Vos le mostrastes tan vano,
 tan ingrato y tan soberbio,
 que llegastes a querer
 castigarme por lo mismo
 que me pedís que os enseñe.
 Idos con Dios; que ni quiero
 enseñaros, ni mi hija,
 que ha visto vuestros desprecios
 y las finezas de Enrique,
 querrá por vos ofenderlo.

(vv. 2693-2704)

Aunque los estoicos adelantan en gran medida lo que el cristianismo después va a retomar, es evidente que Alarcón funde las dos tradiciones: la valentía para Alarcón está en la voluntaria aceptación de un destino concebido por el ser divino; en este sentido, la valentía también responde a un acto de fe.

Los cuatro elementos de la virtud estoica se encuentran entretejidos y correlacionados a la manera que lo están los cuatro elementos en la naturaleza, basta que falte uno solo para que la construcción humana se derrumbe. De la misma suerte dan cohesión y estructura al planteamiento alarconiano, englobados todos, en la envoltura mágica. Como dice Jules Whicker:

Esta moralidad es claramente una forma de neoestoicismo cristiano. Así, enseñan a los jóvenes aristócratas de Toledo –don Juan de Ribera, don Enrique de Vargas, doña Blanca de Toledo y el criado-hidalgo Tristán– [...] y restauran una paz fundada sobre valores morales más seguros.

Pero a la vez, [...] sirven para justificar, de manera implícita, otro arte de ilusión y didactismo, el arte de nuestro Juan Ruiz de Alarcón, visto que bajo su mando ambas artes, la mágica y la dramática, tiran al mismo blanco, que es la restauración de una armonía tanto espiritual como estatal, tanto en el microcosmos como en el macrocosmos, por medio de la sabiduría que produce el desengaño y de la prudencia que permite el gobierno de las pasiones.¹⁶

¹⁶ Jules Whicker, *op. cit.*, pp, 211-219.

II. 2. ¿MORAL ALARCONIANA? LO SINIESTRO EN ALARCÓN

El estoicismo tiene como característica más importante la aceptación devota y total en la razón divina. Pero, ¿qué pasa cuando no hay esa aceptación, o qué vías conllevan la no aceptación del destino marcado? Las consecuencias son rotundas y terribles en la tragedia, pero la comedia parece tener un lado oculto detrás de la risa liberadora. Nos dice Alarcón en *Quien mal anda mal acaba*:

¿Hay un demonio que escuche
estas quejas, estas voces,
y por oponerse al cielo
dé remedio a mis pasiones?
(vv. 164-168)

Alarcón cuenta una historia basada en hechos reales: Román es un moro que hace un pacto demoníaco para obtener los favores de Aldonza. El encantamiento hace variar a los personajes en sus pareceres, sentimientos y deseos. Al final, cuando va a conseguir el matrimonio, es prendido por la Inquisición y todo vuelve a la normalidad.

Según Denis Rosenfield¹ el concepto del mal pretende explicar la transgresión de la libertad por el acto libre mismo, el mal no es producto de nuestra esencia animal, sensible o pasional, sino que se sitúa en la libertad misma, la plantea como la perversión de las reglas universales, o como la imposibilidad del hombre a someterse a ellas. Mientras que Dios le otorgó el poder de ordenar el mundo que lo rodeaba creando normas universales conformes con su creador, el ser humano tiene la necesidad de quebrantar aquella universalidad creada por él mismo. Ramón Xirau menciona:

Basada en la pura noción del deber y de la voluntad, la moral kantiana no hace concesiones. De ahí que una persona no pueda ser juzgada por sus actos sino por sus intenciones. Solamente la voluntad es buena o es mala. Los instintos, las emociones, las cosas de la naturaleza no son buenas ni son malas. Son indiferentes. Solamente la voluntad puede ser realmente buena. Y la voluntad depende de nuestras intenciones.²

¹ Denis L. Rosenfield, *Del mal*, F.C.E., México, 1993. p. 46.

² Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 1980. p. 286.

El problema con Román, el personaje de *Quien mal anda mal acaba*, no es tanto llamar a los demonios, sino la intención implícita de quebrantar toda regla que se oponga a su deseo; acudir a los demonios es un hecho accesorio, una herramienta, lo siniestro es la intención oscura del personaje. Para Kant juzgar los actos morales por sus resultados conduce a ambigüedades: una persona puede ocasionar un daño: matar por accidente, sin tener la intención de hacerlo. Esta persona será inocente. Es posible que un cruel asesino, por descuido, provoque algún bien, sin haber tenido jamás esa intención. La contradicción entre el bien y el mal se remonta al génesis mismo de ambos. No es, por tanto, descabellado pensar que una malignidad de origen subyace en el ser humano. Nos dice Denis Rosenfield:

El mal, en Shelling, es la condición misma de la posibilidad de libertad que, en su esencia, nos remite a la pregunta de lo que ese ser que, entre todas las creaturas, es el único capaz de cometer acciones malas. Diferencia específica del hombre en comparación con todos los otros animales, pues solamente él va a “irritar”, a poner en movimiento, los principios de la luz y de las tinieblas existentes en la naturaleza, transformándolos en la oposición del bien y el mal.³

Alarcón nos recuerda en el *Anticristo*:

Esa oculta, divina inteligencia,
 que de mi infausto nacimiento el día
 te presentó en fantástica apariencia
 centella en mí que incendios producía,
 esa misma que en una y otra ciencia
 ha informado de suerte el alma mía,
 que excediendo los límites humanos,
 me atrevo a los secretos soberanos;
 esa misma me ha dado tanto imperio
 en cuanto el padre de Faetón circunda
 del más alto de luces hemisférico,
 a la región de sombras más profunda
 que, del poder de Dios en vituperio,
 produce Telus y Neptuno inunda,
 Vulcano da calor y aliento Eolo
 Al albedrío de mi gusto solo.

³ Denis L. Rosenfield, *Del mal*, p. 92.

(vv. 256-272)

Al Alarcón de moral estoica, habrá que incluir, ahora, al Alarcón neoplatónico, el que acepta al mal como un mal necesario, inherente a la creación, e imprescindible en el camino de reencuentro con el arquitecto absoluto. El mal no sólo como una opción para el albedrío humano, sino como un equilibrio saludable y dinámico que permite al humano el conocimiento que le es vedado por naturaleza, para que su elección no se rija sólo por la fe sino también por el conocimiento, y finalmente, merced a este conocimiento, por el amor. La aportación de Alarcón al estoicismo es que, si bien la sabiduría nos acerca a Dios y nos permite la aceptación del mundo tal cual es, el conocimiento nos permite acceder a una dimensión de la divinidad no conocida: la parte siniestra de Dios. Por supuesto, en el mundo cristiano donde se mueve Juan Ruiz la información no podía ser manifiesta, tenía que ser entretrejida de manera muy sutil e ingeniosa, tanto como el mal se entretreje con el bien. El mal es una fuerza que no subsiste por sí misma, depende por completo del bien, es como la relación entre la enfermedad y el ser humano, en realidad a la enfermedad no le conviene que el enfermo muera, pues muere con éste, es algo latente que depende de la fortaleza del cuerpo para seguir viva. El mal no puede subsistir por sí mismo porque no es en esencia una energía creativa es un movimiento incesante hacia la destrucción, aquellos que se acercan a él unilateralmente son consumidos por su fuerza. Pero tiene una cualidad, la tiniebla nos permite ver la luz de frente sin enceguecernos. Como recuerda Eugenio Trías:

¿Será una luz cegadora ante la que cede toda visión y sólo puede alcanzarse en la tiniebla? ¿Será ese Dios Tiniebla, el corazón de la tiniebla, el fondo oscuro y siniestro de una deidad atormentada en sus desgarramientos, conceptuable como dolor y voluntad o como Uno primordial en perpetuo autodesgarramiento? ¿O esa oscuridad y esa tiniebla será el último velo, angustioso velo, que a modo de noche oscura impide el vuelo terminal, aquel en el curso del cual se logra dar “a la caza alcance”?⁴

Este Dios-Tiniebla como el “full of sound and fury” del Macbeth shakeaspeareano, ¿es tal vez el de Alarcón? ¿ese Dios que auspicia la llegada del Anticristo, que permite el pacto demoníaco en *Quien mal anda mal acaba*, que deja que una cabeza de muerto

⁴ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992. p. 29.

hable en *La cueva de Salamanca*? La tragedia, ya lo dijimos, es terrible y contundente, pero la comedia se permite libertades que a menudo levantan el velo de lo siniestro. Dice Freud:

La actividad psicoanalítica se orienta hacia otros estratos de nuestra vida psíquica y tiene escaso contacto con los impulsos emocionales –inhibidos en su fin, amortiguados, dependientes de tantas constelaciones simultáneas– que forman por lo común el material de la estética. [...] Lo *Unheimlich*, lo siniestro, forma uno de estos demonios.⁵

Existe una galería de características que por sí mismas no lo definen pero que en conjunto conforman aquello que llamamos lo siniestro: lo espantable, lo espeluznante y angustiante. El enfrentamiento con nuestros temores, y el temor primario del ser humano es el miedo a la muerte. Según Kant, en una obra de arte el límite que quebranta la experiencia estética es aquello que mueve a asco;⁶ el impulso de repugnancia y horror,⁷ respuesta espontánea y mecánica próxima a lo salvaje y primario. No hay que olvidar que lo monstruoso es aquello que se da a luz o que muestra una especie de desviación espiritual, a manera de amonestación divina.⁸ Como dice Covarrubias: “Dijose monstru, *latine* MONSTRUM, *a monstrando, quod aliquid significando demonstret.*”⁹

Según Eugenio Trías la única manera de liberación y autodefensa ante la experiencia repugnante es la risotada, veta de un primigenio humorismo. El efecto cómico tiene, además, el poder de transformar el dolor en placer. La comedia, pues, encierra esta oscuridad de lo siniestro. Pero vayamos a la definición. Según Freud la palabra alemana *unheimlich* es el antónimo de la palabra *heimlich*, ésta significa íntimo, secreto, y, familiar, hogareño, doméstico; mientras que *unheimlich* viene a denominar todo lo que debiendo permanecer secreto se manifiesta, lo inquietante e incomodo. Así

⁵ S. Freud, *Lo siniestro*, Letracierta, México, 1978. p. 7.

⁶ I. Kant, *Crítica del juicio*, trad. esp. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 48.

⁷ Cfr. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, trad. esp. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lúmen, 2007. pp.16. “¿Podrá, pues, definirse simplemente lo feo como lo contrario de lo bello, un contrario que también se transforma cuando cambia la idea de su opuesto? ¿La historia de la fealdad puede ser el contrapunto simétrico de la historia de la belleza? [...] Hemos identificado, pues, tres fenómenos distintos: la fealdad en sí misma, la fealdad formal y la representación artística de ambas. Lo que hay que tener presente es que por lo general sólo a partir del tercer tipo de fealdad se podrá inferir lo que eran en una cultura determinada los dos primeros tipos.”

⁸ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1980, s.v, “Monstruo”

⁹ Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995

por ejemplo, un animal manso y doméstico se suele llamar un animal *heimlich*: “el cordero es tan *heimlich* que come de mi mano”; lo íntimo y familiar que evoca el bienestar, lo confortable, el espacio de seguridad: “nos sentíamos tan cómodos, tan tranquilos, tan confortables, tan *heimlich*”. Bien podríamos decir, por ejemplo, que el gabinete de trabajo del mago Illán de *La prueba de la promesas*, es un espacio *heimlich*: confortable, silencioso, sobrio, lleno del conocimiento de los libros. O que don García de *La verdad sospechosa* es un galán *heimlich*: agradable a la vista, amable en su trato, y las historias que cuenta son historias *heimlich*: familiares, jocosas, bellas. Sin embargo al seguir con los ejemplos, derivaciones y usos, topamos con un uso según el cual lo *heimlich* y lo *unheimlich* se utilizan para designar cosas similares, lo *heimlich* que es lo íntimo, familiar y discreto, puede ser por extensión lo oculto, lo secreto, lo que no está a la vista. Lo *unheimlich* es lo inquietante, lo incomodo, lo secreto que no debe manifestarse, lo atroz y lo terrible. Seguramente el pacto demoníaco de Román en *Quien mal anda mal acaba es unheimlich*; las escenas del *Anticristo* son completamente *unheimlich*; y, en general los criados del Siglo de Oro, son personajes algo *unheimlich*. Ahora bien, en esta intersección de los sentidos de ambas palabras es donde funda Freud su definición de lo siniestro: siniestro es aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, que encierran algo oculto y secreto que no debiendo manifestarse, lo hacen. De esta suerte, pensar en el galán don Juan de *La prueba de las promesas*, cuando comienza a verse favorecido por la fortuna, y empieza a mostrar la textura de su interior, formada de todos los bajos instintos, deseos y pasiones, mueve a náusea:

Don Juan: Otro tiempo cualquier medio
 acetara mi pasión;
 mas hoy, como es la ambición
 del amor tan gran remedio,
 tanto me llega a ocupar
 la grandeza en que me veo,
 que le deja a mi deseo
 en mí muy poco lugar;
 y más cuando considero
 que aspira Blanca a mi esposa;
 que aunque es tan noble y hermosa,
 es hija de un escudero:
 bastante desigualdad
 en mi privanza y grandeza

para incurrir con su Alteza
 en nota de liviandad,
 y caer quizá con eso
 de su gracia; que no dura,
 con rey que tiene cordura,
 privado de poco seso.

Tristán: Ya estás del todo mudado;
 que no se sufren, señor,
 las sinrazones de amor
 con las razones de estado.

Don Juan: Con todo traza, Tristán,
 cómo venzan mis porfías.

Tristán: Ya entiendo: esposo te enfrías,
 pero abrásaste galán.

(vv. 1623-1650)

Cuando al final se ve evidenciado y desenmascarado, es inevitable pensar en todo lo siniestro del personaje. Pero cuando reflexionamos en que todo ha sido dispuesto por las artes mágicas de Illán, para exhibirlo y desenamorar a su hija; cuando dimensionamos la capacidad que muestra para manipular y controlar los destinos de los otros personajes, no podemos menos que sentir horror ante esta cara profundamente siniestra del mago. Dice don Illán en el final de la obra:

¿Luego tuvistes por cierto
 ser marqués y presidente
 y privado? Todas fueron
 fantásticas ilusiones,
 que en sola un hora de tiempo
 que tardó en aderezar
 Pérez el Hijo del Fuego,
 os representó mi ciencia
 sin salir deste aposento,
 las verdades de dos pechos.
 Vos le mostrastes tan vano,
 tan ingrato y tan soberbio,
 que llegastes a querer
 castigarme por lo mismo
 que me pedís que os enseñe.
 Idos con Dios; que ni quiero
 enseñaros, ni mi hija,
 que ha visto vuestros desprecios
 y las finezas de Enrique,

querrá por vos ofenderlo.
(vv. 2684-2704)

sin salir de este aposento. Ese aposento confortable y sobrio se ha convertido en un lugar completamente *unheimlich* donde se desatan los demonios. La obra termina, el personaje recibe su sanción cómica, es decir el ridículo y la burla de los espectadores, ¿y todos felices? Entonces esta enseñanza moral ciertamente deja un reflujo de hiel. Antes mencionamos que el problema del mal se sitúa en el centro mismo de la libertad; quizá lo insólitamente perverso de Illán es que tenga el poder de regir los destinos ajenos y que haga un libérrimo ejercicio de ese poder. En *Quien mal anda mal acaba*, lo habíamos dicho ya, quizá lo de menos sea el conjuro demoníaco, que ni se puede incluir en lo familiar, ni en lo oculto, pues sucede a vista de Dios y de todo el mundo, cierto es también que tiene la connotación de lo atroz y tremebundo, pero lo verdaderamente siniestro es cómo Alarcón muestra, a través del encanto mágico, la peor parte de los personajes: el galán es capaz de asesinar a su mejor amigo, la dama se torna mudable, manipuladora y liviana. Y de nuevo, en el final, el autor, con gran ironía, todo lo vuelve al orden como si nada hubiera pasado. Por supuesto estas son obras de magia en donde subyace el atributo de oscuridad y subversión. Pero el asunto es que la moralidad alarconiana, tan ensalzada generalmente, puede encerrar un lado oscuro que se cubre con el velo de la comicidad. Reflexionamos, por ejemplo, si todo el entramado que teje el don Juan de *Las paredes oyen* para evidenciar a su rival de amores, es desinteresado e inocente; porque vemos que bajo la apariencia de desvalimiento, manipula las situaciones y a los personajes para conseguir sus propios fines. Y qué decir de *La verdad sospechosa*, que ya el nombre cifra lo irónico, lo no manifiesto. Recordemos a Kant, no son las acciones las malas, sino las intenciones, ¿y cuáles son las intenciones de don García al crear tantas ficciones? El final que propone Alarcón deja en el aire la moneda y la *sospecha* de que nada va a detener las mentiras de García hasta conseguir a Jacinta; sabemos que eso no va a suceder porque la obra termina, pero en el alma del espectador se ha sembrado la duda, la incertidumbre, el germen de la oscuridad.

A Alarcón siempre se le ha querido ver sólo como el moralista, el minusválido víctima de los sarcasmos de sus competidores. Recordemos, por ejemplo, lo que apunta Margarita Peña:

Barroco en cuanto a la obra y en cuanto a la vida, el carácter alarconiano presenta no pocas contradicciones. Una de ellas reside en el testimonio de los

contemporáneos respecto al escritor, que pareciera contraponerse a lo que la crítica, en especial la del siglo XX, ha visto en sus comedias: sobriedad, medida y dignidad.¹⁰

Alguien tan buena persona no es posible que tuviera tantos enemigos sólo por envidia de su talento, algo enigmático se encierra detrás de todo esto, algo misteriosos que seguramente jamás sabremos, pero que sin duda Alarcón pudo haber liberado en sus comedias, ¿o quizá en su vida? Don Juan Ruiz se presentará en las fiestas de San Juan de Alfarache, y Willard King lo refiere de la siguiente manera:

Poco después regresa “haciendo piernas” (o sea contoneándose), ya sin embozo, y con el nombre de “Don Floripando Talludo Príncipe de la Chunga”. Viste calzas de papel amarillo con cuchilladas de papel colorado y lleva unas armas de cartón, color de hierro, recamadas de oro; lo acompaña un hombre vestido de perro, con un rótulo debajo de la cola que dice: “Así es mi dicha”. Después de entregarle a Jiménez de Enciso esta letra escatológica: “Yo tomé la rabia al perro; / vos para ayuda tomaldo, / Mantenedor, o besaldo”, pelea briosamente con él y recibe en premio un par de guantes, que acto seguido pone en manos de una dama tapada. El simbolismo y el vocabulario de esta escenita expresan un fuerte sentimiento de dolor y de rabia ante la inexorable carga de la joroba; el mecanismo defensivo de la autocaricatura atrae la atención sobre la deformidad en vez de tratar de ocultarla.¹¹

La comedia y lo siniestro van de la mano en cuanto a la risotada grotesca, la escatología, pero sobre todo la violencia sorda del placer-dolor. ¿Qué intención tuvo Juan Ruiz al exhibirse de ese modo? Nunca lo sabremos, pero en esta escena, aquello que debía permanecer oculto se manifestó: Alarcón jorobado, espantoso, que en su nacimiento, siendo el primogénito, no llevó el nombre del padre porque pensaban, o deseaban... que iba a morir en breve tiempo; esa cosa *umheimlich*, que debiendo permanecer oculta en el traspatio de la casa, se manifestó, y se manifestó más allá del océano.

¹⁰ Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón, ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México, M. A. Porrúa, BUAP, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 281.

¹¹ Willard King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, El Colegio de México, México, 1989. p. 138-139.

III. ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Representar¹ es traer al presente, presentar y presenciar algo que naturalmente no pertenece a ese espacio o tiempo; cualidades todas, inherentes a la escenificación teatral. “Drama –aunque se escriba como se escribe la música– es ejecución de acciones por personas presentes, representación.”² Según Aristóteles³ es la reproducción imitativa de las acciones humanas. Pero el teatro encierra una dualidad, que es literatura y es representación; como el alma y el cuerpo están destinadas a estar juntas para cumplir su misión y no pueden desvincularse de manera absoluta. El teatro es, pues, imitación de hombres en acción, pero la acción no sólo se reconoce en la actividad física que un actor imprime al personaje, tampoco exclusivamente en la forma dialogada que el autor da al texto; sino, ante todo, en una suerte de oscilación interna que promueve la obra; latente en todo el texto, el actor la anima, dimensiona y amplifica, y el espectador recibe y refleja. Sabemos que en el verbo recae la acción, en la métrica el ritmo, en la retórica el vaivén emocional, en el conflicto el movimiento dramático, en la historia el interés; pero es, sobre todo, en la capacidad demiúrgica del autor para hacer coincidir todo en el instante presente, no en la reminiscencia retórica del pasado, ni en la ilusión también retórica del futuro, ni en la enumeración o narración de hechos; es en la activación del instante presente en cada verbo, cada frase, cada acción, que el autor construye la certidumbre de que estamos ante un hecho incontrovertiblemente real; ese es el único y verdadero sentido de la acción que el teatro actualiza en cada representación.

III.1. Argumento

Sabemos que *La prueba de las promesas* es una historia ya antes contada: “De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Illán, el grand maestro de Toledo”⁴, nos dice el Conde Lucanor en el *Exenplo XI*^o. En la tradición clásica la tragedia se alimenta de mitos bien conocidos por su sociedad, de tal suerte que no es tan importante el qué, tanto como el cómo es contada una historia. En el caso de *La prueba de las promesas*

¹ Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1980, s.v. “ser”

² Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, México, FCE, 1983, p. 75.

³ Aristóteles, *Poética*, trad. esp. Juan David García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996, p. 133.

⁴ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Edición de María Jesús Zamora, Madrid, Biblioteca EDAF, 2004. En la nota al *Exenplo XI*^o, dice la editora: “Este ejemplo figura en el *Speculum morale* atribuido a Beauvais, el *Promptuarium exemplorum* de Hérlot, el *Scala Dei* de Gobi y la *Summa predicantium* de Bromyard.”

Alarcón toma una historia conocida: don Illán, gran maestro de Toledo, recibe la visita de un deán de Santiago muy interesado en aprender las artes de la nigromancia, don Illán le hace notar que la prosperidad suele hacer ingrata a la gente, y el deán aclara que cualquier beneficio se lo compartirá; antes de iniciar, el mago ordena a una criada tener listas unas perdices para la cena, las que no han de ser cocinadas sino hasta que él se lo mande. Bajan entonces por una escalera de piedra, tanto, que parecían estar por debajo del río Tajo; no lo comprenderemos sino hasta el final, pero estos dos elementos constituyen la frontera con el mundo mágico, a partir de aquí comienza la ruptura de tiempos y espacios. El deán recibe los distintos nombramientos de la jerarquía clerical: arzobispo, obispo, cardenal; en cada nuevo nombramiento don Illán le hace petición de alguna merced, y cada ocasión el deán se la niega; una vez en el papado, la petición del maestro toledano se torna en queja y la negativa del Papa en amenaza, lo acusa de hechicero y lo insta a abandonar el lugar, viendo el mago que aun la comida se le niega, llama a la criada para que ponga a asar las perdices; viene entonces el regreso al plano real, el deán pregunta dónde están y el maestro responde que nunca han salido de su biblioteca, lo despide y ni siquiera se digna a compartir con él su mesa. *“Al que mucho ayudares et non te lo conosciere, menos ayuda abrás de’l desque en grand onra subiere.”*⁵ Dice el Conde Lucanor, recordándonos que uno de los fines del texto es la enseñanza moral. Juan Ruiz toma esta anécdota y la convierte en el tema de su versión teatral. Lillían Von Der Walde menciona acerca de la construcción de esta obra:

Presenta una estructura bipartita en virtud del fenómeno de reduplicación; esto es, una fábula se halla inserta en otra que, técnicamente, recibe el nombre de ‘marco’. Tal estructura se encuentra ya en el subtexto de la comedia, y al igual que en éste, la historia o fábula que constituye el marco —y que no arbitrariamente llamo ‘primaria’— merece un tratamiento escueto; sin embargo, indirectamente se aborda mediante los sucesos de la fábula insertada, que es la que le posibilita su solución y fin. El contenido del marco, pues, da origen a la otra fábula, y los resultados de ésta claramente se revierten en la primaria; al hallarse, entonces, las dos fábulas directamente relacionadas, es

⁵ *Íbid.*, p. 151.

posible defender la unicidad tanto del relato como de *La prueba de las promesas*.⁶

Alarcón convierte en teatro una narración, inserta nuevos personajes, construye un triángulo amoroso, y les otorga individualidad y albedrío para que cada uno, a través de sus palabras y acciones, desarrollen la historia. José Luis García Barrientos define *drama* de la siguiente manera:

El rasgo decisivo a la hora de distinguir los dos *modos* de imitación, el narrativo y el dramático, es, a mi juicio, el carácter mediato e inmediato de las respectivas representaciones. Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora: la voz del narrador y el ojo de la cámara; en el drama, en cambio, es el universo el que se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna –verdadera, no simplemente fingida o simulada– en ningún caso. Esta *inmediatez* del drama es la que determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática. Radica básicamente en la superposición de dos subtextos nítidamente diferenciados, tanto por su forma como por su función, que van alternando en la línea de la sucesión textual; [...] y que estamos en español casi todos de acuerdo en llamar simple, exacta y descriptivamente *diálogo y acotación*.⁷

Siguiendo a Luz Aurora Pimentel⁸, la obra alarconiana viene a ser el hipertexto cuyo hipotexto es la historia de Don Juan Manuel; es decir, Juan Ruiz tiene ya una historia y un conflicto dramático de antemano y hasta cierto punto independiente. La intertextualidad tiene efecto cuando Alarcón toma el personaje principal, el tema, la historia y algunos motivos juanmanuelianos, elementos todos de una estructura narrativa, y los disemina dentro de su construcción dramática, la cual sigue los preceptos de la comedia nueva: estructura tripartita de presentación, nudo y desenlace. Abre la obra con un conflicto: la necesidad de pacificación de dos familias toledanas, los Vargas y los Toledo; y un triángulo amoroso entre su hija, doña Blanca de Toledo y

⁶ Lillian Von Der Walde, *La estructura dramática de La prueba de las promesas de Ruiz de Alarcón*, Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo, No. 1, 2007, pp. 203-217

⁷ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 42.

⁸ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I*, México, Bonilla Artigas Editores: UNAM, FFL, 2012, pp. 267-268.

sus dos pretendientes, don Enrique de Vargas y don Juan de Ribera; una vez que queda claro este planteamiento —bien entrada la primera jornada— toma entonces la historia de Don Juan Manuel. Cada nueva marca de intertexto condiciona el desarrollo de la estructura alarconiana; hacia el final de la primera jornada es el punto en que se abre la interdimensión mágica. Para la segunda jornada, activado ya el hipotexto juanmanueliano, el autor anuda la trama dramática; de un triángulo amoroso ahora forma una línea recta en uno de cuyos extremos se encuentra don Juan de Ribera a quien la prosperidad parece no negarle nada; en el otro extremo se encuentra don Enrique al que todo se le pide y nada se le otorga; en el centro, bifronte, se encuentra Blanca, una cara mira, embelesada, al norte de su amor, imán de su corazón, la otra, con rigor y desprecio mira a don Enrique. En otro vértice, retomando la forma triangular, se encuentra don Illán dentro y fuera moviendo los hilos de la historia; y así como hay marcas del hipotexto que condicionan el texto alarconiano, también, a la inversa, hay marcas del hipertexto que matizan la historia original. En la tercera jornada se conforman tres clímax básicos: el conflicto llega a su culmen, se desata el nudo dramático y se desvanece el espacio mágico.

III.2. JORNADA PRIMERA

Comencemos por el título, *La prueba de las promesas*, el cual, muy al estilo platónico-crutiliano es cifra y suma de la intención moralizante alarconiana. Título original que engloba cabalmente el alcance dramático que su autor promete. Sin ser un intertexto palpable con el *Exemplo 11*^o, deja ver claramente su conexión: poner a prueba la firmeza de una promesa. El primer intertexto directo es el personaje de don Illán de Toledo, todos los demás personajes son invención de Alarcón y funcionan a la manera tradicional del teatro de su tiempo: el galán, la dama, el viejo grave y el criado. El planteamiento inicial surge de una necesidad: la pacificación de Toledo:

Don Illán: De las desventuras largas,
 los bandos, muertes y daños
 que han durado tantos años
 entre Toledos y Vargas,
 quiere el cielo soberano
 que el alegre fin se vea,
 querida Blanca, y que sea,
 el medio de paz tu mano.

(vv. 1-8)

A la necesidad se sigue una posible solución: el amor como medio para disipar la discordia. Pero la solución es la simiente del conflicto. Dice Blanca:

Sabe que mi padre
 quiere... (¡Oh, santos cielos,
 esta triste vida
 me quitad primero!),
 quiere a don Enrique
 darme en casamiento,
 contrario a mi sangre,
 y a mi gusto opuesto,
 siendo (¡ay, desdichada!)
 de mis pensamientos
 don Juan de Ribera
 el único dueño.
 (vv.327-338)

Un conflicto dramático surge cuando un objetivo hace circular dos energías diferentes en sentidos opuestos. Tenemos, pues, a don Juan de Ribera y a don Enrique de Vargas, cuyo movimiento es desde puntos diferentes en dirección a Blanca, lo que presupone un inminente choque de frente. Por otro lado tenemos a doña Blanca y a su padre don Illán, partiendo de un mismo punto, el matrimonio, pero cada uno en dirección diferente al preferir un esposo distinto. La siguiente línea de conflicto la encabezan don Juan de Ribera y el propio don Illán, el conflicto estriba en que en realidad lo que don Juan pretende es envilecer a doña Blanca, y, el objetivo de don Illán es defender a su hija de una relación viciosa; para lograr su objetivo don Juan se vale de dos pretensiones falsas: aprender las artes mágicas, sabemos muy pronto que él ni ha estudiado magia ni realmente desea aprenderla, la segunda es que pretende limpiar y virtuosamente la mano de Blanca, lo cual, como descubriremos, tampoco es verdad; en el otro lado de esta línea se encuentra don Illán, cuyo objetivo será el desenmascarar al falsario. La magia constituye no sólo el siguiente encuentro de todas estas esferas sino, además, el punto de intertextualidad más evidente con el original. En la narración del Conde Lucanor ese momento se encuentra al pedir don Illán a la criada que limpie las perdices, la escena constituye un intertexto que Alarcón retoma en la figura de El Hijo del Fuego, el potro andaluz, y junta a todos los personajes en el estudio del mago de forma azarosa. A manera de firma tácita del compromiso, don Illán, don Juan y el criado de éste van a

admirar al potro recién venido; a su regreso, la ilusión se ha instalado. Como apunta Leonor Fernández:

Lo más habitual es concluir los actos en redondillas o en romance; pero notemos que en *La prueba de las promesas* el romance se halla cumpliendo una función estructural fundamental [...], la de marcar la entrada al plano “mágico” desde el plano “real” e indicar el regreso. El plano mágico –la fábula inserta– abarca el segundo acto completo y casi todo el tercero, menos los sesenta y nueve versos finales. Por tanto, el dramaturgo resuelve el cierre del segundo acto de la comedia sin “romper la ilusión”, es decir, dejando claro al espectador que la trama saltará de un acto a otro, pero seguirá presenciando la acción que se desarrolla dentro del plano mágico.⁹

En contraste con lo que se suele acostumbrar, Alarcón presenta un conjuro alejado de toda parafernalia teatral, es sutil, breve, conciso, y, sobretodo, eficaz; casi diríamos que intenta no llamar demasiado la atención del censo inquisitorial:¹⁰

Don Illán: (*Ap.*) Bien está
 Trazado de esta manera.
 Darle quiero, por encanto
 y mágicas apariencias,
 riquezas, honras y oficios
 para probar sus promesas;
 (*Escribe en un papel.*)
 y con estos caracteres
 efecto quiero que tenga.
 (vv. 820-827)

Cornelio Agripa enseña que la intención debe ser clara y manifiesta a través de la palabra y para que el conjuro tenga efecto menester es sellarlo con la palabra escrita, don Illán cumple con todas las formalidades como se aprecia. A partir de este momento,

⁹ Juan Ruiz de Alarcón, *La prueba de las promesas*, Colección Obras Dramáticas Completas, vol., 18, Edición de Leonor Fernández Guillermo, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013, p. 42.

¹⁰ Tendríamos que no confundir la descripción de un hecho, con todo un basamento o un subtexto de pensamiento mágico que subyace, diseminado, a toda una obra. Creo que ese es el caso de *La prueba de las promesas*; precisamente la ausencia de aspavientos teatrales, de ambientaciones fantásticas y de personajes fabulosos es lo que indica que detrás de ella, algo mucho más profundamente mágico, la hace funcionar.

aparece un *Caminante* que anuncia a don Juan de Ribera su nueva condición pues ya es Marqués de Tarifa. La entrada del personaje marca la frontera con el mundo real y hace explícita la presencia de la magia:

Caminante: Mil años mi dueño seas.

(*Ap. A don Illán.*)

Ya con fantástico cuerpo
he obedecido a la fuerza
de tus conjuros, Illán;
mira si otra cosa ordenas.

(vv. 920-924)

El procedimiento ya no parece tan sutil, el *Caminante* es la manifestación de un *daímon* invocado de la región sublunar para llevar a cabo las peticiones del mago. Otra marca de originalidad alarconiana es que los personajes de ascendente mágico, en general, tienden a ser destruidos en franca reivindicación religiosa, cuando no reducidos a la comicidad y al ridículo; este personaje no.

Alarcón no termina la primera jornada sin hacer patente el conflicto dramático y el conflicto moral de la obra:

Don Illán: Que prosigas la ilusión
que le ha obligado a que crea
que es de Tarifa marqués,
hasta que de sus promesas
el engaño o la verdad
me descubra la experiencia.

(vv. 925-930)

Don Juan de Ribera se niega a la primera petición de mercedes que le hace Illán y a cambio lo invita a irse con él a Madrid; motivo éste, de gran alegría en Blanca y de desilusión en don Enrique. Entonces de manera clara y contundente, Illán remata su participación en esta jornada resumiendo en un último conjuro toda la dimensión y alcance de la obra:

Don Illán: (*Ap.*) O será vana mi ciencia
o han de hacer los desengaños
que a quien amas aborrezcas
en los minutos de un hora;

que en sólo el tiempo que resta
 para ensillar el caballo,
 con las artes hechiceras
 he de cifrar muchos días,
 y epilogar muchas leguas
 en la esfera de esta casa;
 y a cuantos están en ella,
 sin salir de sus umbrales,
 les tengo de hacer que vean
 en varias tierras y casos
la prueba de las promesas. (Vase)
 (vv. 1019-10332)

“Ninguna cosa, a los hombres que quieren hacerla, es imposible.” Dice Celestina, este es el principio renacentista y neoplatónico, pero sobre todo humanista por excelencia. “El hombre es la medida de todas las cosas.” Decía Protágoras, y la medida del ser humano es su deseo y la capacidad que tenga para conseguirlo. La magia hace suyos estos principios y convierte en realidad sus aspiraciones. La hipótesis de que la magia estructura la obra no se funda en el mero efectismo teatral, sino en aquél anhelo renacentista. En *La prueba de las promesas*, la magia representa la emancipación del yugo eclesiástico, y la reivindicación laica de la fe en que la voluntad humana lo vence todo.

III.3. JORNADA SEGUNDA

La jornada segunda generalmente suele presentar una estructura anecdótica debido a que es aquí donde se desarrollan episódicamente los motivos expuestos en la jornada primera. Como ya dijimos, Alarcón presenta a los personajes y sus circunstancias en dos estructuras trianguladas e interrelacionadas. En el primero, don Juan de Ribera ve, milagrosamente, crecer su estado al tiempo que su ingratitud para con Illán:

Don Juan: Decid, pues, lo que queréis.

Don Illán: Lo que os suplico, señor,
 es que a mi hijo Melchor
 el un hábito le deis.

Don Juan: Illán, aunque en tales dones
 no pone su Majestad
 por su liberalidad
 límites ni condiciones,

se entiende tácitamente,
por equidad y razón,
que para los deudos son.

[...]

Don Illán: (*Ap.*) ¡Bien cumplís lo prometido!

¿Excusas a cuanto pido?

¿Quién se fiará de vos?

 Cuando, el encanto deshecho,
os vuelva al primer estado,
no diréis que no os ha dado
justo castigo mi pecho. (*Vase.*)

(vv. 1542-1578)

En el otro extremo, don Enrique, ante cada nueva adversidad se afirmará en su virtud y estoico sufrimiento; en el medio, don Illán funge como pivote, ante cada nueva embestidura de don Juan, hace una nueva petición que será denegada; con don Enrique, cada nuevo obstáculo es motivo para refrendar su fe en el mago y en la palabra dada de entregarle a su hija en matrimonio.

Don Illán: Don Enrique, pues sabéis
que estoy yo de parte vuestra,
aunque tan dura se muestra
Blanca, no desconfiéis.

 Porfiad con sufrimiento
y obligad con firme fe;
que, o mis libros quemaré,
o alcanzaréis vuestro intento.

(vv. 1107-1114)

En el conflicto amoroso, don Juan desde muy pronto da muestras de su mudanza, ambición, lujuria, y de su objetivo de envilecer a doña Blanca:

Don Juan: ¿Al tálamo?

Doña Blanca: Caso es llano.

Don Juan: ¿Luego el favor que me dais,
no es porque mi amor pagáis,
mas porque esperáis la mano?

Doña Blanca: ¿Luego algún tiempo os dictó
vuestro altivo pensamiento
que puedo sin ese intento
haceros favores yo?

Don Juan: ¿Luego fuera cosa extraña
 que le hiciérades favor
 sin esa ley al amor,
 Blanca, de un grande de España?
 ¿Acaso olvidáis que soy
 Marqués de Tarifa?
 (vv. 1351-1364)

Don Enrique, en cambio, ante cada desaire, renueva sus votos de lealtad y de firmeza amorosa; en el medio, Blanca, con balanza desigual mide los merecimientos de ambos amantes, y aunque encuentra voluntad suficiente para repeler el vicio, sus decisiones sólo acentúan el conflicto:

Don Enrique: Pues con que hayáis entendido
 cuánto estoy por vos perdido,
 dichoso es ya mi cuidado,
 porque está de ser pagado
 muy cerca el amor creído.
 Doña Blanca: Don Enrique, un firme amar,
 servir, callar, padecer,
 las fieras sabe amansar
 y obliga, si no a pagar,
 al menos a agradecer.
 (vv. 1764-1773)

Blanca, renuente todavía a despedir al marqués, intenta darle celos con don Enrique, lo que genera un equívoco entre los amantes y sólo aprieta el nudo de la trama. Así, con los motivos expuestos, primariamente desarrollados y los conflictos creciendo en intensidad, termina la jornada.

III.4. JORNADA TERCERA

Fiel a lo expuesto por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, Alarcón no desata la trama sino hasta bien entrada la jornada. El método que utiliza para retener el desenlace es intercalar escenas cómicas, irrelevantes hasta cierto punto, pero que coadyuvan al desarrollo del enredo amoroso, que por lo demás es bastante común: la dama para dar celos a uno de los amantes da esperanzas al otro; por intercesión de la criada, ambos coinciden a media noche en su ventana, uno de ellos da la señal pero el que aparece es

el otro y la misma doña Blanca se ve sorprendida, la estratagema se le revierte y sólo sirve para poner en evidencia la falsedad de don Juan:

Blanca: No;
 digo que no y esto basta.
 Mas, ¿qué doy satisfacciones?
 ¿Has de ser mi esposo? ¿Callas?

Don Juan: Cuando tales cosa veo...

Blanca: Estas cosas no te dañan:
 no tomes falsa ocasión
 para encubrir tus mudanzas;
 que cuando fuera verdad
 que a don Enrique escuchara,
 quien para esposo pretende,
 ni te ofende ni te infama.
 Aquí te has de resolver,
 sin que te quede esperanza,
 si la mano no me das,
 de verme jamás la cara.
 ¿Callas? ¡Vete!
 (vv. 2489-2505)

Antes de llegar al desenlace final, menester es llevar el conflicto al extremo de la tensión. Don Juan en la cresta de su vicio, hace su último alarde de prepotencia:

Don Juan: (*Ap.* Con la ausencia me amenazan
 por obligarme con eso
 a casarme; mas saldráles
 al revés el pensamiento.
 Aquí me pienso vengar
 de altiveces con desprecios,
 de desprecios con desdenes,
 y con rigores de celos.)
 [...]
 Id a Toledo que yo
 no solamente no quiero
 aprender de vos la magia,
 más antes, según me ofendo,
 me agradeced que no os hago
 castigar por hechicero.
 (vv. 2646-2670)

Una vez terminada la misión y concluido el tiempo del conjuro, el desenlace está marcado por el regreso al mundo real, y, obviamente, el retorno al intertexto juanmanueliano:

Don Illán: ¿Luego tuvistes por cierto
 ser marqués y presidente
 y privado? Todas fueron
 fantásticas ilusiones,
 que en sola una hora de tiempo
 que tardó en aderezar
 Pérez el Hijo del Fuego,
 os represento mi ciencia
 sin salir deste aposento,
 para conocer así
 las verdades de los pechos.
 (vv. 2684-2694)

Finalmente, el universo se ordena, la enseñanza moral concluye una vez liberado el conflicto, el triángulo se disuelve, el personaje vicioso recibe su sanción cómica: ridículo y escarnio; el desengaño hace, por fin, completo efecto en doña Blanca; y la virtud es premiada con el tan deseado amor. Alarcón despide entonces la obra con un último intertexto que es a la vez información y una suerte de homenaje al texto de Don Juan Manuel:

Esta verdadera historia,
 senado ilustre y discreto
 cuenta el Conde Lucanor
 de un mágico de Toledo.
 (vv. 2739-2742)

III.5. LOS PERSONAJES

Eric Bentley afirma que: “La naturaleza enigmática de los grandes personajes involucra, asimismo, una dimensión cósmica: la vida es sólo una minúscula luz en medio de una vasta penumbra.”¹¹ Dijo esto en referencia al celeberrimo texto shakeaspeareano de *La tempestad*, según el cual la vida está hecha de la misma sustancia de los sueños. Un ser imaginado que cobra vida en un escenario, o en nuestra mente en la intimidad de una lectura, representa la encarnación de nuestros más vivos

¹¹ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1995, pp. 73.

anhelos, nuestras más absurdas fantasías o más oscuras represiones. No es una persona –como el mismo Bentley afirma– sino una fuerza dentro de una historia; una energía en acción, en conflicto, en crisis y en liberación. Apunta Eugenia Revueltas:

Los personajes son concreciones poéticas del mundo humano y cuando decimos poéticas, estamos hablando de la necesaria manipulación estética del creador frente a la realidad, el personaje no es calca de ella sino su reelaboración estética en la que a partir de una X percepción, se transforma en personaje que representa acontecimientos soñados, deseados o temidos que permiten al espectador vivir en forma sucedánea en un mundo imaginado.¹²

Aristóteles menciona en su *Poética*: “El carácter es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión.”¹³ Una acción está determinada por una decisión que lo antecede y ésta por un carácter que va a ser determinado, a su vez, por la acción que se ejecuta; un personaje dramático no es lo que dice, sino lo que hace.¹⁴ El conjunto de sus decisiones y cómo las convierte en acciones durante una obra conforman una circunferencia cerrada que son, en suma un personaje.

III.5.1. Don Juan de Ribera

Don Juan representa la antítesis autobiográfica alarconiana, el estándar del galán del Siglo de Oro, atractivo, exitoso y adinerado: “¿Posible es que un defecto/ pueda caber en tan galán sujeto?” (vv.503-504). Pero vicioso moralmente; he aquí una de las marcas de teatralidad que Juan Ruiz brinda a los representantes de su obra, durante el desarrollo se especulará acerca de la falsedad de su sonrisa y sus pantorrillas, lo cual informa de lo notable que deben ser al espectador estas características, lo más interesante que logra el autor es que finalmente su sonrisa no es falsa físicamente pero sí moralmente hablando. Don Juana representa en la obra dramática el intertexto del deán

¹² Eugenia Revueltas, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, El Colegio de Michoacán, 1999: pp. 61.

¹³ Aristóteles, *Poética*, trad. esp. Juan David García Bacca, Mexico, Editores Unidos Mexicanos, 1996. pp. 141. *Cfr*, La versión de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 48.

¹⁴ *Cfr*, Eugenia Revueltas, *op. cit.*, pp. 65. “La otra vertiente de la relación entre la acción y el personaje restaría importancia a la primera, considerándola como secundaria y haría hincapié en el valor totalizador del personaje como el eje privilegiado de la obra; así los personajes valdrían por lo que son, por su esencia trágica por sus cualidades: bondad, entereza, heroísmo, avaricia, crueldad, codicia o lujuria, todo ello comunicado a través de su discurso que puede no pasar a la acción, pero como en el caso anterior el debilitamiento o la supresión de una de las partes de la ecuación haría que la experiencia teatral no se cumpliera plenamente.”

juanmanueliano, pero, como hemos dicho, la magia es un pretexto propuesto por su criado para acercarse a doña Blanca:

Tristán: Con una traza sospecho
 que tendrás tiempo y lugar,
 señor, para conquistar
 de Blanca el esquivo pecho.

 Paréceme que fingir
 que sabes la magia fuera
 un medio que te pudiera
 por su amigo introducir;
 y una vez introducido,
 te sobrarán ocasiones
 de lograr tus pretensiones.
 (vv. 180-211)

Aristotélicamente, diríamos que el estilo de decisión de don Juan muestra ya su doblez al no querer tomar de frente el compromiso con Blanca, pero quizá sea relativo al responder al patrón establecido de este teatro. Donde sí queda muy claro es al recibir su primer nombramiento, pues a poco tiempo de haber jurado compartir su hacienda con el mago de obtener prosperidad, lo primero que hace es negar la merced prometida:

Don Juan: El señor don Illán crea
 que será para servirle
 cualquier aumento que tenga.
 Don Illán: (*Ap.*) ¿Ya me habláis de impersonal?
 ¡Presto el desengaño empieza!

 Don Juan: Don Illán, no ha de faltar
 tiempo y lugar en que pueda
 manifestaros mi amor
 y cumplir mis promesas.
 (vv. 882-954)

En apenas unos trazos, Alarcón muestra el carácter, la psicología y la trayectoria del personaje. Don Juan no va a cumplir ninguna promesa, pero el deseo y la ingenuidad hacen pensar a Blanca que eso va a cambiar:

Don Juan:.....

y más cuando considero
 que aspira Blanca a mi esposa;
 que aunque es tan noble y hermosa,
 es hija de un escudero:
 bastante desigualdad
 en mi privanza y grandeza
 para incurrir con su Alteza
 en nota de liviandad

.....
 Tristán: Ya estás del todo mudado;
 que no se sufren, señor,
 las sinrazones de amor
 con las razones de estado.

(vv. 1631-1646)

Don Juan nunca piensa en nadie más que no sea él mismo, jamás se le ocurre cuestionar sus pensamientos, que son para él verdades puras; la consecuencia es creer que los otros son los que están mal: don Illán es un anciano necio que lo acosa constantemente y sin razón, Blanca se ha vuelto en una interesada que sólo busca sacar provecho del nuevo estado en que lo ve, y Enrique es un insolente que intenta igualársele y competir con él; el único que lo satisface es Tristán que lo adula y festeja en su mudanza. Juan Ruiz va elevando el personaje en su inconsciencia para que su caída (reminiscencia de aquella otra, la del primer soberbio) se más estrepitosa:

Don Juan: ¿Qué es esto?

Pérez: El Hijo del Fuego
 aguarda ya aderezado
 a competir con el viento.

Don Juan: ¿Qué Hijo del Fuego?

Pérez: El caballo
 a quien poner aderezo
 de jineta me mandastes.

Don Juan: Pues ¿dónde estoy?

Don Illán: En Toledo,
 en mi casa y en mi estudio.

Don Juan: ¿Cómo puede ser?

(vv. 2674-2682)

La *anagnórisis*, herencia de la tragedia griega, es el momento en el que el personaje se descubre en total desamparo ante su verdadera dimensión interna. Alarcón, siempre discreto, le permite una retirada módicamente digna:

Tristán: ¿Qué quieres? ¿Echar un reto?

Tú lo pecaste.

Don Juan: Bien dices:

callar y ausentarme quiero;

que de un corrido culpado

este es el mejor remedio.

(vv. 2722-2726)

El autor, quizá por su moralismo, suele ser bastante puntual al aplicar la sanción cómica al personaje vicioso.¹⁵ Si don Juan es ingrato, lujurioso, avaro y trepador no lo sabemos *a priori*, tampoco en perspectiva de otro personaje, ni a través de su autodescripción; es sólo a partir de sus actos y diálogos que descubrimos su carácter.

III.5.2. Doña Blanca de Toledo

Se dice que los personajes femeninos alarconianos son fríos y calculadores, creemos que la crítica toma de nuevo a Lope como prototipo, cuya visión machista pretende ver la sumisión y complacencia como el ideal amoroso femenino. Si Juan Ruiz no tuvo la intensa vida amorosa de Lope, y frustrado e inexperto en la materia escribe personajes acartonados, no lo sabremos jamás. Pero creemos es atribuible también a una visión moderna y feminista que reivindica la igualdad intelectual de la mujer con el hombre, y sin embargo diferente en la capacidad amorosa. Blanca ama intensamente a don Juan pero su amor sólo le enceguece la vista no sus principios ni su razón. Ante todo es una mujer libre para elegir al marido que desee:

Blanca:.....

Y así, si darme marido,
y no enemigo, deseas,
por quien sin vida me veas,
término, señor, te pido
en que con el pensamiento
de que soy dél estimada,

¹⁵ Es claro cómo en obras como: *Las paredes oyen*, *La verdad sospechosa* o *La prueba de las promesas*, los personajes viciosos son castigados con el ridículo, el escarnio y la burla.

de la enemistad pasada
 pierda el aborrecimiento.
 (vv. 49-56)

Sabemos que no ama al hombre que le han propuesto y es tan sólo una estratagema para ganar tiempo, pero llama la atención que anteponga el pensamiento a cualquier otro pretexto. No se puede negar que el nombramiento de don Juan como marqués de Tarifa aviva la llama amorosa en Blanca:

Don Illán: (*Ap.* Ya yo entiendo: amor os guía.)
 Supuesto que tú no quieras
 ser, dando la mano a Enrique,
 iris de tanta tormenta,
 iré a la corte.

Blanca: Yo he hecho
 a mi corazón violencia;
 mas solas pueden mudar
 la inclinación las estrellas.
 (vv. 1009-1016)

Al dar relieve al amor de Blanca, el autor enfatiza el posterior desengaño, este contraste, a su vez, consolida la evolución y trayectoria de su personaje, así, de la misma manera que Illán va a reiterar las peticiones a don Juan para dejar prueba fehaciente de su ingratitud; Blanca va a recibir repetidas muestras de inconstancia para que igualmente su desengaño sea irreversible:

Blanca: Basta; que no quiero
 ver más vuestras falsedades:
 quien coteja calidades
 no es amante verdadero.
 (vv.1367-1370)

Las líneas de ambos personajes se van separando, mientras se va haciendo claro el deseo y lujuria de don Juan, Blanca se afirma en su convicción de que para ella no hay otro amor que el que culmina en matrimonio:

Blanca: ¿No es más cuerdo su Excelencia?
 Díle , Tristán, al Marqués

que si amante y ambicioso
 espera verme engañada,
 yo sé resistir honrada
 lo que intenta poderoso,
 y que solamente espere
 verme a solas marido.
 (vv. 2313-2320)

Comúnmente, en las damas del Siglo de Oro la resistencia amorosa es por lo general retórica, pero en Juan Ruiz, la fortaleza de voluntad manifestada abona al carácter de doña Blanca. En un punto ya cercano a la desesperación intenta darle celos, también lugar común de este teatro, pero el resultado será muy otro del esperado, el nudo se aprieta y el conflicto se intensifica:

Don Juan: ¡Blanca, escucha!
 Blanca: ¿Qué me quieres?
 ¿Eres mi esposo?
 Don Juan: ¡Oye, Blanca!
 Blanca: Si no dices “Soy tu esposo”,
 no digas palabra.
 Don Juan: Terrible estás de resuelta.
 Blanca: Estoy resuelta de honrada,
 a escuchar sólo a mi esposo
 a tal hora a la ventana. (*Vase.*)
 (vv. 2531-2538)

Blanca ama a don Juan, pero no está dispuesta a entregarse a éste como su amante, es una mujer educada en la moral cristiana que privilegia la virtud y la unión establecida por su sociedad. Su línea de acción se opone frontalmente al personaje de don Juan, lo que deviene en conflicto dramático:

Blanca: Claro está; porque trocar
 un amante verdadero
 a un desvanecido ingrato
 fuera estar falta de seso.
 (vv. 2705-2708)

Luego del desengaño, Blanca, muy alarconiana, da la muestra concluyente de su carácter: anteponer la razón y su propia conveniencia a la ceguera y ardores del corazón.

III.5.3. Don Enrique de Vargas

Si intentáramos encontrar a Alarcón en sus personajes, lo reconoceríamos en don Enrique, en primera instancia es el personaje perdedor, desairado por su dama, desprotegido de la suerte, todo en su vida es adversidad; una sola cosa tiene en su favor: integridad moral. En él se cifran todos los valores estoicos que antes hemos mencionado. Si don Juan significa todo lo que no se debe hacer, don Enrique, al ser su anverso, se convierte en el ejemplo tácito del bien hacer; representa la virtud antitética de don Juan de Ribera. Es, por ejemplo, el único personaje que reflexiona su conflictiva, utiliza como manera de expresión el monólogo, que en el teatro cumple la función de diálogo con los propios pensamientos o diálogo con los espectadores-lectores; su trayectoria de personaje está marcada por la adversidad que, filosóficamente, tiene que vencer el ser humano para aspirar a la evolución y a la mejoría, y cuyo premio final es el galardón amoroso que representa Blanca. Junto a don Illán, es el único personaje que transita entre las dos realidades que plantea la obra, cuando recibe la Cruz de Santiago no sabemos si ese evento pertenece a la realidad o a la ficción creada por el mago, sin embargo al final constatamos que fue real. Muestra una fe ciega en el amor por Blanca, en la sabiduría de Illán y en su ciencia. Sabemos que pretende la mano de Blanca en matrimonio desde antes de iniciar la obra, lo cual hace pensar en que la iniciativa de pacificación mediante el matrimonio pudiera haber partido de él, no en vano don Illán lo tiene en estima. Durante la segunda jornada se suceden todos los obstáculos que debe vencer: el repudio de su amada, cierto nivel de traición y manipulación de la criada Lucía y la oposición de don Juan. Para la tercera jornada todas esas adversidades hacen crisis justo cuando comienza a salir el sol para él y le viene el principio de los premios que el destino le deparó. Dos decisiones marcan su línea de acción: sufrir en silencio los desaires constantes de su amada, y su fe inamovible en la promesa de Illán. En un primer momento, Alarcón hace un giro interesante que le otorga relieve al personaje: lo muestra en un momento de arrebató, en rigor, su primera decisión determinante es tomar por la fuerza a Blanca:

Blanca. Si te dispones,
grosero, a descomponerte,
llamaré a mi padre, advierte.

Don Enrique: Venga; que hoy tendrá mi amor
o de tus manos favor,

o de las suyas la muerte.
(vv. 731-736)

No lo hace porque la circunstancia se lo impide pero también porque, finalmente, en un acto de continencia, entra en razón y decide no mancillar el honor de su amada. Dice en el final de la primera jornada:

Don Enrique: Ese consuelo me queda.
A la corte iré, siguiendo
su crueldad y su belleza,
hasta vencer sus rigores,
o morir entre mis penas.
(vv. 1046-1050)

Luego del exabrupto y a partir de aquí, en palabra, obra y pensamiento, va a seguir a su amada hasta la muerte. La siguiente trayectoria de don Enrique es su relación con don Illán de Toledo, Alarcón propone un doble juego: por un lado es el mago quien impone una serie de circunstancias para probar a todos los personajes, incluido don Enrique, y, por otro, es éste el que va a poner a prueba la promesa del padre de su amada, habida cuenta de que es el pretendiente preferido de don Illán. Antes especulamos acerca de que la iniciativa del matrimonio pacificador podría haber venido del mismo Enrique, el fundamento de esto es que desde la primera escena sabemos cosas de este personaje sin que aún se haya presentado en escena. Nos dice don Illán:

Don Enrique, la cabeza
de los Vargas, ¡qué ventura!
vendernos la paz procura
a precio de tu belleza:
(vv. 9-12)

La primera aparición de Enrique es elíptica pues es mencionado pero no vemos su presencia; luego vendrá el ya descrito arrebato de deseo, en el que por fin lo conocemos, fiel a lo que menciona Blanca, su primera aparición es de violencia, un poco a manera de síntesis de la pugna existente entre las dos familias. Su siguiente aparición no será sino hasta la jornada segunda y precisamente con Illán; es quizá una de las pocas escenas en la que el mago habla con otro personaje de igual a igual, sin dobleces ni

enigmas, nos enteramos de las verdaderas intenciones de ambos; además de representar un concentrado, a manera de maestro y alumno, de los principios morales del estoicismo:

Don Illán: Don Enrique, pues sabéis
que estoy de parte vuestra,
aunque tan dura se muestra
Blanca, no desconfiéis.

Porfiad con sufrimiento
y obligad con justa fe;
que, o mis libros quemaré,
o alcanzaréis vuestro intento.

Don Enrique: Otra vez os he escuchado
eso mismo, don Illán;
mas vuestras obras me dan
indicios de otro cuidado;

[...]

Don Illán: Don Enrique yo me entiendo.
¿Sabéis que Toledo soy?

Don Enrique: Y que nadie en calidad
os excede.

Don Illán: Hasta la edad
anciana en que agora estoy,
¿sabéis que haya yo sufrido
un escrúpulo en mi honor?

Don Enrique: De nobleza y de valor
sé que un espejo habéis sido.

Don Illán: Y en cuanto a prudente y sabio,
¿en qué opinión me tenéis?

Don Enrique: El nombre quitado habeís
a Numa¹⁶ y a Quinto Fabio.¹⁷

Don Illán: Y ¿cuál dará de los dos
más acertado consejo?
¿Yo con muchas letras, viejo,
o mozo y sin ellas vos?

Don Enrique: Don Illán, no me tengáis

¹⁶ Véase nota al vv. 1141-1142: “Numa Pompilio (segundo rey legendario de Roma, que instituyó las ceremonias religiosas e hizo una nueva división del año.)” En: Juan Ruiz de Alarcón, *Obras Completa. vol., II*, Edición: Agustín Millares Carlo, México, FCE, 1959.

¹⁷ Véase *Las paredes...* nota al vv. 851: “En Tito Livio (*Ab urbe condita*, II,11), puede verse la leyenda de haber perecido en la guerra contra los Veyes todos los Fabios, sin otra excepción que el joven Quinto, más tarde llamado “Máximo” y “Cunctator”, defensor de Roma contra Anibal en la segunda guerra púnica.”.)” En: Juan Ruiz de Alarcón, *Obras Completa. vol., I*, Edición: Agustín Millares Carlo, México, FCE, 1957.

por tan ciego en mi ignorancia,
que no entienda la distancia
con que en todo me ganáis.

Don Illán: Pues si sabe más el loco
en su casa que en la ajena
el cuerdo, ¿porqué condena
al sabio el que sabe poco?

Por el honrado y discreto
siempre está la presunción:
jamás acuséis la acción
hasta ver della el efeto.

[...]

Tanto por yerno os deseo
como a Blanca vos: callad,
y el orden que os doy guardad,
si en pacífico himeneo
la amistad entre los dos
ver confirmada queréis;
y jamás aconsejéis
a quien sabe más que vos. (*Vase.*)
(vv. 1107-1170)

Es el maestro en virtud guiando al alumno por el camino virtuoso: “Porfiad con sufrimiento/ y obligad con justa fe”. Esta escena concentra el planteamiento ético de la obra: “jamás acuséis la acción/ hasta ver della el efeto”. Y sucede justo a la mitad; de tal suerte que la línea de acción dramática de toda la obra tiene aquí su hemistiquio, una respiración rítmica, una pausa en medio del nudo dramático, para seguir su trayectoria de intensidad. Tenemos, entonces, un personaje elíptico en su inicio que se convierte en el eje ético en medio de la obra, para finalmente, ver coronado su camino de virtud:

Don Enrique: Tan alto es el bien que alcanzo,
noble don Illán, que pienso
que el encanto es lo presente,
y lo pasado lo cierto.
Dadme, señora, la mano,
y creed que fuera vuestro,
como encantado asistente,
del mundo rey verdadero.
(vv. 2711-2718)

Los últimos cuatro versos de este pasaje, encierran, además, algo de enigmático sobre lo real y el encantamiento. Diríamos entonces que don Enrique cumple decorosamente su desempeño como personaje en el sentido que Quintiliano da a la palabra *decorum*¹⁸, es decir, la concordancia entre estilística y ética; Ya Aristóteles tanto como Horacio mencionan la necesidad de coherencia en el decir y el hacer, como recuerda Emilio del río Sanz:

Se trata de lo que en latín se llama *decorum*; y en griego *to prépon* o *to oikeíon*. Recibe también otros nombres en ambas lenguas: *prosêkon*, *accommodatum*, *decens*, *proprium*, *aptum*. Pero, a través de vías más o menos diversas, todos estos términos apuntan a lo mismo: a lo que podríamos llamar "lo adecuado", "lo apropiado". [...] y en efecto encontramos su tratamiento más o menos amplio y sistemático en la *Poética* de Aristóteles (1153a 36 sqq.) y en el *Ars poetica* o *Epistula ad Pisones* de Horacio (86 sqq.). El ejemplo que más rápidamente viene a la mente aquí es el de los personajes de una obra literaria y la necesaria adecuación a su carácter que han de tener sus acciones, sus palabras.¹⁹

La retórica es un camino resbaladizo al preferir la persuasión a la verdad pero Quintiliano al referirse a *La apología de Sócrates* como ejemplo antonomástico, radicaliza su posición ética al proponer el sacrificio de la vida en favor de la coherencia moral. Cuando en líneas atrás hablamos de la posible identidad de Alarcón con su personaje nos queríamos referir a este punto, el *decorum* en don Enrique no sólo representa la concordancia entre el carácter y sus acciones, sino, además, la posición ética del autor al hablar a través de su personaje.

III.5.4. Don Illán de Toledo²⁰

Don Illán es un intertexto directo de la narración juanmanueliana, es además una figura histórica como nos recuerda Millares Carlo, pero, sobre todo, es el arquetipo del mago neoplatónico y del sabio estoico. Como recuerda Octavio Paz: “En la figura del

¹⁸ Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria. Libro XI*, trad. esp. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, México, CONACULTA, 1999, p. 501.

¹⁹ Emilio del Río Sanz, *Quintiliano y su idea del Decorum. Estilo, ética y retórica*, Biblioteca Berceo, catálogo en línea, Num., 143, Logroño, 2002.

²⁰ Véase: Agustín Millares Carlo: “4.–entre Toledos y Vargas. Familias de la ciudad imperial notorias por su nobleza. Don Illán, forma antigua de Julián, que sobrevive en Santillán, Santillana, pertenecía a la primera. En: Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, vol., II, México, FCE, 1959. p. 1133.

hechicero hay una tensión trágica, ausente en el hombre de ciencia y en el filósofo”.²¹ El mago, a la manera de Prometeo, está destinado a la gracia divina, la rebelión contra el poder y su final desgracia y soledad. Como Prometeo, decide oponerse al poder divino en favor de la libertad humana; y en eso estriba su contradicción y su tragedia: el mago aprende lecciones de autodominio para, a su vez, aprender a dominar a los demás. En el fondo, el objetivo último de todo mago es la consecución del poder; pero el camino del poder es el del altruismo. Es un círculo que se cierra y se vuelve hermético; según Paz eso es lo que hace de la labor de todo mago una actividad estéril y sin salida. Trágico destino, sin duda, caer de la gracia divina en favor de alguien que no tiene la posibilidad de redimirlo. Su caída recuerda la del primer opositor a Dios, de ahí que la labor del mago esté indefectiblemente relacionada con la figura de aquél. Por eso, por luminosa que sea su actividad, siempre tendrá un lado oscuro: remembranza neoplatónica.

Don Illán manipula las voluntades de todos los personajes, contraviene las leyes del destino, cambia las decisiones de los distintos personajes para imponer un orden moral según su deseo y necesidad. En el final el personaje vicioso recibe su sanción, el virtuoso es premiado y el confundido su desengaño; ha ordenado el mundo según su deseo, pero el mago nunca tiene acceso al plan total de Dios, al ordenar el plano humano, incide sólo en una partícula mínima del universo, cree que su labor mantiene estable el cosmos, no se da cuenta que al alterar el destino se está oponiendo a la voluntad superior, no le importa. Menciona Paz:

La ambivalencia de la magia puede condesarse así: por una parte, trata de poner al hombre en relación viva con el cosmos, y en ese sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder. El ¿para qué? Es una pregunta que la magia no se hace y que no puede contestar sin transformarse en otra cosa: religión, filosofía, filantropía. En suma, la magia es una concepción del mundo pero no es una idea del hombre.²²

La pieza inicia con un desorden anterior que se ha de ordenar durante su desarrollo, para, finalmente, abrir un nuevo desorden que será posterior a la obra y del que no podremos tener noticia. Illán ha cumplido con su labor como personaje, ha

²¹ En: *El arco y la lira*, México FCE, 2008, p. 54.

²² O. Paz, *op. cit.*, p. 55.

guiado todos los destinos hacia su objetivo moralizante; Alarcón termina su obra con un final armónico y feliz porque el teatro de su tiempo así estaba estructurado, pero si recordamos los casos de *La verdad sospechosa* o *La cueva de Salamanca*, el dramaturgo deja abiertos los finales a un sinfín de especulaciones. Don Illán no puede convertirse en una figura trágica porque el texto y el teatro de la época no lo permiten pero su moral, nos parece, que deja mucho por cuestionar: ha manipulado a todos los personajes cual si fueran títeres, les ha cambiado un destino que así estaba establecido bajo el pretexto de una enseñanza moral, ¿pero y su propia moral ¿quién se la va a cuestionar? ¿Qué va a pasar con Don Juan cuando se recupere del impacto y repare en que todo ha sido ficticio y que sigue teniendo el derecho de cortejar a Blanca? ¿O la misma Blanca cuando se dé cuenta que está casada con quien no ama y que sigue amando a don Juan? ¿O el cosmos, que ha sido intervenido sus designios? Por supuesto que toda esta especulación es improcedente, pero creemos que arroja muchísima información sobre la construcción psicológica del personaje. No podemos estar de acuerdo con Margit Frenk cuando dice: “Si entendemos por comedia de caracteres aquella en cual la sicología del protagonista decide el desarrollo de la acción, Alarcón no ha escrito una sola comedia de ese tipo”.²³ Nos parece que don Illán y *La prueba de las promesas*, contravienen claramente tal afirmación.

III.6. METATEATRALIDAD

Como ya habíamos mencionado, *La prueba de las promesas* es una historia ya contada, y es, además, una historia dentro de una historia. García Barrientos especifica las diferentes modalidades que permite el teatro para este fenómeno:

Propongo denominar *metateatro* a la forma genuina del “teatro en el teatro que implica una puesta en escena dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático), como ocurre en *Hamlet*. [...] Por *metadrama* entiendo un concepto más amplio que incluye al anterior, pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se

²³ En: *Del Siglo de Oro español*, México, El Colegio de México, 2007, p. 44.

presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un “narrador”, etc. [...] Por último, en la extensión más ancha del concepto, *metadiégesis* significará fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia.²⁴

Hay quienes privilegian el nivel de realismo que permite el recurso metateatral, de esta suerte Alfredo Hermenegildo lo expone:

Dentro de su amplitud y diversidad, las diferentes manifestaciones del “teatro en el teatro” –expresión que simplificaremos en adelante como “TeT”– presentan todas un trazo común: el recurso artístico para saltar el abismo que separa la realidad de la ficción teatral. Y el TeT lo hace curiosamente añadiendo una impronta de realismo a la ficción teatral, por encima de la noción misma de verosimilitud, llegando a proclamar la condición “real” de lo que se está “viviendo” en el tablado. Resumamos los pasos esenciales de este mecanismo:

- lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador;
- dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, una pieza enmarcada, segundo elemento de la dramatización, que “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco;
- esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra;
- la obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud);
- el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena.²⁵

Por otro lado, así como lo metafísico alude aristotélicamente a lo que está después de lo físico, el metateatro, etimológicamente tendría que estar después de lo que

²⁴ J. L. García Barrientos, *op. cit.*, p. 232.

²⁵ A. Hermenegildo, J. Rubiera, R. Serrano, *Metateatralidad en el Teatro del Siglo de Oro, Más allá de la ficción teatral*, Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo, ISSN-e, No. 5, 2011, págs. 9-16

se contempla en primera instancia; esta relación entre ambos términos alude al cuño original de la palabra metateatro. Según Lionel Abel,²⁶ la autoconciencia del personaje o del autor aniquila el sentimiento de lo trágico y es la base de la tragedia moderna, pero, sobre todo, es la esencia del metateatro. Hamlet sustituye la acción trágica por la reflexión filosófica. La conciencia del personaje de ser parte de una ficción no es otra cosa que una conciencia metafísica de su condición ficcional; no importa si hay una subrepresentación, o una historia dentro de otra, el punto es que el personaje comparte con el espectador un conocimiento de sí mismo que otros personajes no. Esa certeza es el principio del conflicto de Hamlet: la muerte del padre produce dolor y nostalgia, pero la aparición del fantasma problematiza el concepto de realidad y es cuando el ser y el no ser lo hacen consciente de su existencia relativa:

For the first time in the history of drama, the problem of the protagonist is that he has a playwright's consciousness. Hamlet is not an adolescent; he is the first stage figure with an acute awareness of what it means to be staged. How be dramatized when one has the imagination to be a dramatist? After Hamlet it would difficult for any playwright to make us respect any character lacking dramatic consciousness.²⁷

El asunto es cartesiano: *Cogito, ergo sum*, si pienso, entonces existo; ese estado de conciencia según Abel es el punto que quebranta el sentimiento trágico antiguo, funda la tragedia moderna y el principio metateatral; lo mismo ocurre con Segismundo, según Tomás Segovia:

Una vez que hemos descubierto que es sueño, tenemos que vivirla exactamente igual que si fuera real. Como todo buen filósofo, Segismundo descubre que si *todo* es ilusorio, es exactamente igual que si todo fuera real: la diferencia sólo podría establecerse por referencia a algo que precisamente no fuese ilusorio.²⁸

La conciencia de un personaje de que su existencia es ficcional es lo que lo hace vivirla como si fuera real; Segovia recuerda que Segismundo: “Acaba de desenmascarar la

²⁶En: *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1964, pp. 40 y sigs.

²⁷L. Abel, *op. cit.*, pp. 57-58

²⁸En: *Poética y profética*, México, FCE, 1989, pp. 399-400.

mentira de Basilio; eso debería ponerlo sobre aviso en cuanto a su propia mentira. En cambio, se deja tentar por la idea de que la mentira del padre es la verdad del hijo”.²⁹ Como recuerda el mismo Abel:

Life Is a Dream is a play-within-a-play, and of the most subtle design. The Prince of Poland, Segismund, has been imprisoned by his own father since birth. [...] What has happened in this play? A tragedy was predicted, but did not occur. And if it did not, this was because of the dramatic invention of King Basilio, who substituted for the play intended by fate one of his own invention. The tragedy fails. Basilio's play succeeds. Metatheatre has replaced tragedy.³⁰

Una vez que la conciencia del personaje le permite trascender la pasión trágica entramos en el mundo de la metateatralidad, pero, ¿qué pasa con una obra que no pretende ser tragedia? Entonces, el personaje consciente de los hilos que mueven la historia se convierte en metapersonaje: un dramaturgo que se iguala a su creador, un demiurgo que decide los destinos, si no de sus criaturas, pues él no los crea, sí los manipula. Dice Lionel Abel acerca de *La tempestad* de Shakespeare:

He has acquired a power not precisely political: magic. His power is, I think, the magic of thought. This power he uses like a dramatist, creating a false tempest which causes the shipwreck (on the island Prospero rules) of his brother and his brother's chief supporters. Thrown on Prospero's island, the false Duke of Milan, his counselors, and his son Ferdinand become actors who have lost their cues and do not know how to perform. Ignorant of where they are and misunderstanding their roles, they are easily dominated by Prospero.³¹

El punto filosófico de la literatura es que nos hace meditar en la verdad de la realidad que vivimos; el dilema cartesiano es que pensar no garantiza que mi existencia sea real, bien puedo pensar en mis sueños, como Li-Po que anoche soñó que era una mariposa y ahora no sabe si es un hombre que soñó ser mariposa o es una mariposa que sueña ser hombre, así, muy a la manera platónica, la experiencia literaria nos envuelve en un

²⁹ T. Segovia, *op. cit.*, p. 400.

³⁰ L. Abel, *op. cit.*, p. 71-72.

³¹ *Íbid.*, p. 68-69.

mundo de conjeturas donde la realidad que vivimos como verdad, tal vez sea, a su vez, la mentira de otro Basilio o de otro Illán que juega a ponernos a prueba. Pensar, lo único que garantiza es mi individualidad, sea en un mundo real o ficticio; la metateatralidad humana puede estribar, entonces, en lograr ese estado de conciencia que nos permita distinguir que lo único real es ver que la vida, como dice Calderón es “el gran teatro del mundo”.

Si es verdad que el poder mágico bien puede ser el poder del pensamiento, y si la capacidad metateatral de un personaje está en función de su autoconciencia de personaje, es interesante, entonces, comprobar cómo don Illán goza de esa conciencia mucho antes de que se escenifique la obra, es un personaje ya construido que sólo llega a colaborar dramáticamente con Alarcón; lo cierto es que antes de iniciar la obra, Don Illán conoce perfectamente los alcances de su ciencia y dispone un escenario propicio para que los actores (los demás personajes) desarrollen su papel:

Don Illán: (*Ap.*) O será vana mi ciencia
 o han de hacer los desengaños
 que a quien amas aborrezcas
 en los minutos de un hora;
 que en sólo el tiempo que resta
 para ensillar el caballo,
 con las artes hechiceras
 he de cifrar muchos días,
 y epilogar muchas leguas
 en la esfera de esta casa;
 y a cuantos están en ella,
 sin salir de sus umbrales,
 les tengo de hacer que vean
 en varias tierras y casos
la prueba de las promesas
 (vv. 1018-1032)

Esta autoconciencia del personaje va a funcionar de manera diversa en cada personaje; en don Juan significará una apasionada entrega incondicional a esa realidad:

quisiera, pues mis pies huellan la luna,
 poner un clavo a la voltaria rueda,
 y al frágil edificio una columna.
 (vv. 1909-1911)

Don Juan, en caída libre desde el endeble edificio de la ficción, tendrá su golpe de conciencia al topar de súbito con su imagen distorsionada en el espejo, no habrá para él más opción que la humillación, el silencio y la ausencia. Para don Enrique es muy otra la situación; sin que llegue a la reflexión filosófica, alcanza, por lo menos, la intuición para decir:

Dicen que es mágico: bien.
 En la magia, ¿hay potestad
 de obligar la voluntad
 y hacer favor el desden?
 No. Mas puede en las criaturas
 fingir varios accidentes;
 puede imitar los ausentes
 con fantásticas figuras;
 puédenos **representar**³²
 en un hora muchos años,
 y que ve pueblos extraños
 el que está en un lugar:
 y así, pues al albedrío
 la causa extrínseca mueve
 para que elija o repruebe,
 que podrá poner confío,
 con engaño o con verdad,
 don Illán en los sujetos
 tales gracias o defetos,
 que mueven la voluntad.

(vv. 1179-1198)

La metateatralidad cumple la función de permitir el juego de roles ficticios para, a la vez, desenmascarar las verdades ocultas de los personajes. Hamlet prepara su puesta en escena para descubrir el asesinato de su padre, Basilio elabora el montaje para evidenciar el potencial monstruoso de Segismundo, Próspero atrae a su escenario mágico a su hermano usurpador; todos, en fin, intentan descubrir la verdad que encierran los demás personajes. Como recuerda don Illán:

Todas fueron
 fantásticas ilusiones
 [...]
 para conocer así
 las verdades de los pechos.

(vv. 2686-2694)

³² La negrita es mía.

La magia, es decir, el metateatro, permite atisbar en la realidad potencial que encierran los sentimientos, nos dice Alarcón. La magia en don Illán y en Próspero, como la astrología en Basilio, permite la conexión mística con la otra realidad; la divina. Tener conciencia de ello nos permite acceso a otros mundos, igualarnos a los dioses y crear, a nuestra vez, metarrealidades dramatizadas.

MÉTRICA Y MAGIA¹

1. RITMO

El ritmo es pulsación que adquiere su sentido en el encuentro de contrarios. Pensemos por ejemplo en el sol, éste sale por el oriente y se oculta en el lado contrario para dar lugar a la noche, siempre igual; respiramos con un ritmo, repetición regular, así de simple y así de importante. El sonido se manifiesta, y toma dimensión en la sensibilidad a través del silencio. La repetición armónica, la oscilación periódica del universo encierra un ritmo arquetípico. Todo en nuestro alrededor se manifiesta rítmicamente en luz, movimiento y sonido; ondulación perpetua de la que somos parte. Como menciona Octavio Paz:

El ritmo es imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica: Yi Yin-Yi Yang: ‘Una vez Yin-otra vez Yang: eso es el Tao’.

El pueblo chino no es el único que ha sentido el universo como unión, separación y reunión de ritmos. Todas las concepciones cosmológicas del hombre brotan de la intuición de un ritmo original.²

Es como si la repetición encerrara el enigma trascendental de nuestra existencia, pero no en la manera grandilocuente o sorpresiva sino en la que se vuelve invisible a fuerza, precisamente, de repetición.

Si el lenguaje es o no una donación divina, importa porque, o bien es un sistema que ha llevado siglos desarrollarlo, o bien un sistema que ha llevado siglos olvidarlo; en cualquiera de ambos casos, la experiencia estética aspira al reencuentro con ese ritmo primigenio. Se dice que en ciertos rituales el sonido percutivo está alineado con el latido del corazón, de ahí que al escucharlo sintamos una propensión subconsciente a identificarnos con ese sonido. Nosotros al ser parte de la creación, nos nutrimos y formamos parte del ritmo que rige el universo; la experiencia mágica tanto como la estética sólo intentan codificarlo y manipularlo; y es entonces y sólo entonces, cuando surge el concepto, cuando el verso deviene en minúsculo universo, el ritmo acentual del

¹ Agradezco profundamente a José Luis Ibáñez, cuyas enseñanzas fueron fundamentales para la elaboración de este capítulo.

² En: *El arco y la lira*, México, FCE, 2008, p. 59-60

endecasílabo recuerda entonces que compartimos origen con las estrellas, y aspirar a ellas no es soberbia sino nostalgia. Octavio Paz recuerda:

Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. [...] La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago.³

Menciona Harold Bloom:

Al igual que la baraja del Tarot y que la astrología, con las que las ha combinado la tradición popular, las *Sefirot* fascinan porque sugieren el conocimiento inmutable de una realidad absoluta que se encuentra detrás de nuestro mundo de apariencias. [...] La Cábala popular ha comprendido, de algún modo, que las *Sefirot* no son *cosas* ni *actos*, sino más bien *acontecimientos correlativos* y así constituyen representaciones persuasivas de lo que la gente común y corriente descubre como la interna realidad de sus vidas.⁴

Somos una gran cadena de información que asciende helicoidal hacia su origen; donde la letra, la literatura, es uno de esos códigos que permite comprender el origen y el fin. Uno se pregunta, por ejemplo, ¿qué secreta fascinación encierra el verso que permite memorizarlo aún en construcciones muy complejas? el verso primitivo es un martinete que percute de manera simple e insistente en la memoria de un niño: *de tén marín de do pingüé / cúcara mácara títere fue*. “Se dice que el acento es el alma de las palabras, pero también el alma del verso.”⁵ Como una partícula de divinidad que los habita. Por lo menos en lengua española, el acento es lo que rige, estructura y da sentido dentro de un universo determinado. Como apunta Quilis:

³ O. Paz, *op. cit.*, p. 53.

⁴ En: *La Cábala y la crítica*, trad. esp. Edison Simons, Caracas, Monte Avila Editores, 1978, p. 26.

⁵ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 21.

Los elementos (sílabas, acento, rima) que conforman el verso son esencialmente hechos del lenguaje. [...] Es decir, que, como primera norma, hay que tener en cuenta que el acento es totalmente objetivo y nos viene dado por las reglas de acentuación de la lengua.⁶

La palabra tiene un alma que es su acento, al combinarse en un conjunto, forman una unidad, cada una cede algo de su naturaleza para dar lugar a un acento preponderante en el verso. Una pulsación formada de diminutas vibraciones; todo, a su vez, se concierta con los ritmos de otros versos para formar un nuevo ritmo que los abarca. Como en el universo: mundos que se juntan para hacer un mundo más grande:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos, punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas⁷
(vv.1-4)

El acento, es una pulsación que subconscientemente nos conecta con los ritmos primarios y complejos de esta inmensa maquinaria. Ritmo que a la vez es perfectamente objetivo y reconocible en la naturaleza de nuestra lengua. Dice Quilis:

Estas divisiones no son arbitrarias o caprichosas; responden a ciertas tendencias fonéticas del español: en nuestra lengua, cuando hablamos o leemos, el número de sílabas que emitimos entre dos pausas (*grupo fónico*) oscila normalmente entre las ocho y las once. El *grupo fónico medio mínimo* es el de ocho sílabas; el *grupo fónico medio máximo* es el de once sílabas.⁸

Es decir que el habla prosaica diaria responde a ese patrón, hablamos en octosílabos y endecasílabos natural y normalmente sólo que no lo sabemos. El verso es la conceptualización de un ritmo sagrado; es curioso cómo cae en desuso cuando cambia la cultura y el hombre rompe su vínculo con lo divino: la revolución francesa. La

⁶ En: A. Quilis, *op. cit.*, p. 21.

⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas, vol., I. Lirica personal*, México, FCE, 1988, p. 335.

⁸ *Op. cit.*, p. 55.

tragedia también sufre una notable metamorfosis: el hombre ha dejado de temer.⁹ A partir de ese momento los hombres son libres, fraternos e iguales, ya sus destinos no son regidos por ninguna voluntad superior, luego, no se hace necesario ningún lenguaje mágico para hablar con los dioses.

Pero desde la antigüedad, al hombre lo ha atormentado entender la arquitectura universal, entrar en contacto con los elementos que le den tal explicación, y rendir culto a las fuerzas que la gobiernan; el primero en intuir esta armonía universal y conceptualizarla fue Pitágoras. No es este el espacio para analizar la teoría pitagórica de la armonía numerológica universal, sólo tomaremos algunos hilos, que, lejos de responder, abren preguntas pertinentes y apasionantes sobre el ritmo acentual de nuestra versificación, es decir, cómo ciertos números determinantes en el verso, se corresponden con la numerología pitagórica, así, por ejemplo:

Pitágoras reconocía ciertas propiedades en todos los números de la década por las que se distinguía a cada uno del resto. Con este análisis del número, Pitágoras pasa a ser el precursor de la dialéctica platónica que se convirtió en un vehículo místico mediante el cual el hombre llegaba a lo divino. [...] El Uno era el principio formal o masculino, mientras que la díada era el femenino y material. [...] Para Pitágoras, el Uno se identificaba con Apolo; algunas veces se comparaba con Zeus, padre de los dioses, como creador del cosmos; el Uno es la entidad suprema, porque es el origen de todos los números. [...] El nombre griego para el Uno, o mónada, es *monas*, que los pitagóricos creían que derivaba de la palabra *menein*, ‘permanecer’. El Uno se convirtió en el símbolo del origen de la permanencia en el cosmos.¹⁰

Pitágoras como Platón nos presenta un universo estable de límite, forma y perfección; aspiración de las manifestaciones estéticas humanas más elevadas, la sinfonía o el soneto.

La díada representa para los pitagóricos la contraparte del Uno primordial; si el primer número representa el todo creativo, la luz; el dos representa su lado oscuro complementario, es la energía femenina de donde van a surgir los demás números. Es

⁹ Véase a este respecto: George Steiner, *La muerte de la tragedia*, trad. esp. María Condor, México, FCE, 2012, pp. 95-131.

¹⁰ Peter Gorman, *Pitágoras*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 150-151.

curioso cómo el cristianismo soslaya la responsabilidad femenina en la creación, en la cábala *Binah* es la madre, la inteligencia pasiva, y todo el lado izquierdo del árbol de la vida representa el lado femenino:

A la díada se la llamó *Rhea*, madre de los dioses, porque el nombre de esta diosa es similar al verbo griego *rhein*, que significa ‘fluir’. Dado que la materia estaba en continuo flujo, *Rhea* y la díada se convirtieron en sinónimos. En el pitagorismo tardío, también se llamó *Isis* a la díada, puesto que el nombre de la diosa es como la palabra griega para ‘igual’, *isos*, etimología que se refiere a la igualdad de las unidades simples en dos.¹¹

Tanto la unidad como la díada no son propiamente números sino emanaciones de donde surge como primer número, materialmente hablando, el tres. Al perder el rastro de la unidad celestial nos sumimos en el mundo de la materia y el sufrimiento y su representación es el número tres que simboliza las tres dimensiones de la materia:

Pitágoras lo relacionó con el trípode de Apolo y con el hecho de que los griegos siempre ofrecieran tres libaciones a los dioses. Los pitagóricos estaban al corriente de las propiedades mágicas y místicas del tres, usado con frecuencia en conjuros y otras formas mágicas. Así, cuando los griegos compartían con alguien su felicidad, le llamaban «tres veces feliz»; y, por supuesto, el místico Hermes es «tres veces grande».¹²

El Tres guarda un misterio especial en la historia de la civilización; en el hinduismo, el Trimurti simboliza en sí mismo el poder generativo, el conservativo y el destructivo. La Santísima Trinidad cristiana encierra el misterio insondable del tres en el uno, que, como ahora vemos ya Pitágoras lo había prefigurado en el tres que cobra sentido en la unidad primordial. Es importante recordar que el endecasílabo melódico lleva un acento obligado en la tercera sílaba,¹³ y qué decir del terceto:

Tristán: Señor, ¿qué es esto? ¿Qué desigualdades
muestras en tus pasiones, siendo indinas

¹¹ *Op. cit.*, p. 155.

¹² P. Gorman, *op. cit.*, p. 156.

¹³ Véase: Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 72.

de un heroico varón las variedades?¹⁴
 (vv. 1859-1861)¹⁵

Pasemos al siguiente número, el Cuatro, que para los griegos es la *Tetraktys*, y de él nos dice Pitágoras:

La *tetraktys*, o número cuatro, era la segunda en importancia con relación al Uno, en el pitagorismo y poseía más valores simbólicos que cualquiera de los otros números que componían la década sagrada. Era el símbolo del demiurgo o creador cósmico y su modelo numérico del universo, y completaba el proceso de cambio constante por el cual los objetos físicos eran producidos por puntos, líneas, superficies y sólidos. También era el sagrado cuatro por el que los pitagóricos hacían el juramento de su sociedad: «Juro por aquel que ha transmitido a nuestra mente al cuatro sagrado, raíz y origen de la naturaleza en continuo fluir».¹⁶

Es curioso cómo este cuatro sagrado va a aparecer, con significación muy similar, en la cábala judía, que a su vez abreva del neoplatonismo. Dice Bloom:

Al interior de la mezcla (de la que nuestro mundo ha de formarse) Dios envía una sola letra, el *yod*, la primera letra de su gran nombre, YHWH, el Tetragrámaton. Este *yod* es el principio activo de la creación, tal como el *reshimu* es el principio pasivo.¹⁷

La cábala, como Pitágoras, saben que hemos perdido el rastro de la unidad celestial, de ahí que sean en vano los intentos por descubrir el verdadero sentido del tetragrama, pues se ha olvidado el lenguaje divino. La perfección del cuatro sagrado se debe a que secretamente encierra las cualidades de la década por entero, esto se deduce de la suma de los primeros cuatro números, $1+2+3+4=10$, que da por resultado el diez como totalidad, de ahí, también que el *tetraktis* se relaciona con los cuatro elementos que forman todo el cosmos: aire, tierra, fuego y agua. El cuatro sagrado es pues, cifra y

¹⁴ Las negritas son mías y muestran el acento en tercera sílaba.

¹⁵ Juan Ruiz de Alarcón, *op. cit.*, p. 798.

¹⁶ *Op. cit.*, p.156.

¹⁷ En: Harold Bloom, *La Cábala y la crítica*, trad. esp. Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, p.37.

suma del universo, en él está contenida la perfección del Uno y la totalidad de la década. Uno de los argumentos en contra de la teoría pitagórica es que nunca aclara debidamente si el universo está hecho de números, o éstos son sólo una imagen, una visión de éste.¹⁸ Lo esencial, creemos, es entender que, según Pitágoras, el mundo responde a un lenguaje matemático; es decir que el universo entero se puede cifrar en números; lo cual no deja de ser curioso, porque para un poeta el mundo es poesía, ¿qué pasa, pues, cuando interactúan ambas concepciones? De esta suerte, llevado este conocimiento al ámbito de nuestro interés, resulta que en las primeras cuatro sílabas de un verso, se encuentra contenido una especie de anhelo cósmico; lo cual se confirma con lo dicho por Tomás Navarro: “La primitiva correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple de unidad definida posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas.”¹⁹ Esto significa que en un verso de ocho sílabas, además del acento fijo en penúltima, tiene un apoyo acentual en las primeras sílabas, que necesariamente tendrá que ir antes de la mitad del verso, es decir, durante las cuatro primeras sílabas. Este primer cuatro simboliza un núcleo, una breve totalidad, cuando menos en un verso de ocho sílabas; una redondilla es, por ejemplo, la totalidad de una idea resuelta en cuatro versos:

Don Enrique, la cabeza
de los Vargas, ¡qué ventura!,
vendernos la paz procura
a precio de tu belleza.
(vv. 9-12)²⁰

Las ocho sílabas son, como antes nos dijo Quilis, la medida de habla natural en nuestra lengua. Vayamos a lo que nos dice Pitágoras acerca del ocho:

El ocho es significativo porque era el primer cubo propiamente dicho. Debido a la armonía entre sus partes (dos al cubo es igual a ocho y $2+2+2+2=8$) fue

¹⁸ Véase a este respecto: Aristóteles, *Física*, Versión de Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM, 2005, pp. XXXII-XXXIX, y 105-106. La concepción griega no discriminaba entre el objeto y el número que lo medía, primero eran los caballos, y después el siete que los enumeraba. El reproche a Pitágoras es que nunca explica si el mundo está hecho de números o de objetos cuya medida son los números. El primero en diferenciar ontología y aritmética es Platón, y el primero en diferenciar lo medido de la medida es Aristóteles, para él, el siete es independiente de los caballos o las piedras que mida, con lo que abre el camino para la abstracción matemática; sin embargo, y no exento de contradicción, reconoce que la medida no tiene ningún sentido sin aquello que mide.

¹⁹ En: *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959. P. 21.

²⁰ Juan Ruiz de Alarcón, *op. cit.*, p.745.

llamado «Armonía», la mujer del legendario Kadmos quien, como Pitágoras era descendiente de fenicios. Según los órficos y los antiguos egipcios, existen ocho dioses importantes, idea con la cual Pitágoras estaba evidentemente familiarizado. Por su armonía, el ocho también se convirtió en símbolo de la amistad para Filolao; por lo tanto, también fue llamado Eros.²¹

Significa, pues, que un octosílabo va a tener su primer apoyo acentual en el primer cuatro y el segundo acento en el segundo cuatro, es decir, una unidad con dos núcleos esenciales. La palabra ocho, en nuestra lengua, es un palíndromo, se lee de igual forma de derecha a izquierda que de izquierda a derecha, lo cual no deja de ser curioso, pues según Joan Corominas verso es el “surco que da la vuelta.”²² En suma, las ocho sílabas son connaturales a nuestra habla diaria, están formadas de dos veces el cuatro sagrado, el *tetraktys*, que es el número perfecto que conforma la unidad y la totalidad: Breve cosmos formado de dos veces el Uno básico, que puede interpretarse como un once. Puede pensarse entonces que el octosílabo es la prefiguración del endecasílabo, que es, como ya nos dijo Quilis,²³ el *grupo fónico medio máximo* natural a nuestra lengua, pero en un rango más elevado, más intelectual. Lo anterior no es una verdad de comprobación científica, son sólo conexiones reveladoras.

Un endecasílabo, va a llevar un acento en el primer cuatro sagrado pitagórico, y uno en la penúltima sílaba, que si es un verso paroxítono, será, ni más ni menos que en la sílaba diez, y un acento en el hemistiquio que es la sílaba sexta:

Tristán, amor se precia de humildades.
(v. 1831)²⁴

El hemistiquio marca la división de un endecasílabo en dos mitades simétricas y va en la sílaba sexta. Del seis nos dice Pitágoras: “El seis fue un número muy importante porque fue el primer número perfecto, sus productos sumaban seis (es decir, $1+2+3=6$).”²⁵ Llamado ‘matrimonio’ por involucrar en su multiplicación un número hembra, número par, y un varón, número impar; es un número circular pues

²¹ P. Gorman, *op. cit.*, p. 164.

²² En: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1980, s.v., “verter”

²³ Ver nota 6.

²⁴ Juan Ruiz de Alarcón, *op. cit.*, p. 797. Las negritas son mías y marcan el ritmo acentual del endecasílabo

²⁵ P. Gorman, *op. cit.*, p.163.

invariablemente sus productos terminan en seis. Para Pitágoras, el seis representa los intervalos de cada nueva reencarnación; esto, que parece pertenecer a la tradición esotérica, en el endecasílabo cobra realidad poética; la sílaba sexta determina la mitad del verso y lo divide en dos, las dos fuerzas que conforman el ciclo de la vida: hembra y varón, día y noche, luz y sombra, principio y fin, muerte y vida.

No son sucesos en el tiempo extraños
 dos almas dividirse enamoradas.
 (vv. 1850-51)²⁶

El ritmo acentual de un verso nos recuerda, como el péndulo de Foucault el movimiento del universo, la repetición armónica, eterna y cósmica. Si pensamos ahora en la rima, vemos cómo ésta es la confirmación fehaciente de ese ritmo resuelto en repetición contundente de un sonido (vocal o consonante); la paronomasia es igualmente la repetición de sonidos similares, como la anáfora o la aliteración. Dice San Juan de la Cruz:

Y déjame muriendo
 un no sé **qué que** quedan balbuciendo.

Muchas veces me he preguntado cómo hace un actor que en ocasiones no recuerda la prosa de un autor contemporáneo, y recuerda, como ayer, los versos de un auto de Calderón que representó mucho tiempo atrás; recordemos que recordar es volver a pasar por el corazón.²⁷ Un verso de Dante, o de Góngora, o de San Juan, son la memoria de algo que rige, gobierna y da sentido a la vida; como dice Octavio Paz:

La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a

²⁶ Juan Ruiz de Alarcón, *op. cit.*, p.797.

²⁷ Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1980, s.v, "recordar"

repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos.²⁸

2. ESTROFA

Uno se preguntaría: ¿los escritores en verdad piensan en todas esas condiciones pitagóricas al escribir? ¿conocen las teorías filosóficas o mágicas? ¿y esas teorías realmente condicionan su escritura? Seguramente la respuesta es no; los escritores no pretenden validar teóricamente su literatura, ellos sólo se expresan, es como si lo intuyeran, como si simplemente lo supieran, o siempre lo hubieran sabido. Escribe Platón:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al enlazar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y los posesos.²⁹

No importa si el delirio viene de los dioses, o si el delirio va hacia los dioses; es el ansia de origen que lo mueve, el punto de conexión mágica, comunión entre el microcosmos con el macrocosmos. En principio, la magia natural se alimenta del entorno tanto como la literatura es imitación de lo que nos rodea: la palabra verso en su origen más remoto se encuentra en la agricultura: es la hilera que se abre en la tierra, luego, de vuelta sobre el mismo surco se va poniendo la semilla, hay que cerrarlo y esperar que germine. Todo en nuestro mundo se interrelaciona, ya de manera críptica, ya de manera literal, y a su vez, todo esto se conecta con esferas más elevadas, así también funciona la magia: por similitud y conexión.

El terceto son dos endecasílabos que comparten rima; digamos, cada lado del surco antes mencionado, y uno que va en medio con una rima diferente, que a su vez servirá de rima para los siguientes dos versos de otro terceto; el endecasílabo que va en medio es como la simiente que da vida al nuevo terceto. En la vida humana, dos endecasílabos como las dos piernas de una mujer, se separan para recibir el

²⁸ En: *El arco y la lira*, México, FCE, 2008, pp. 63-64.

²⁹ En: *Diálogos. III*, trad. esp. E. Lledo Íñigo, Madrid, Gredos, 1988, p. 342.

endecasílabo ajeno en rima, el varón; reciben la simiente y se cierran durante nueve meses para multiplicarse en una nueva vida. El ejemplo intenta algo más que la banalidad obscena; intenta atestiguar que la vida surge de similar manera en una planta, en un ser o en una estrofa:

Yo te vi ya abrasar por las divinas
partes de Blanca, y ya tu amor bañado
del Lete en las corrientes cristalinas.
(vv. 1862-64)³⁰

El Uno primordial que se complementa con el dos femenino y surge el tres. Entonces, como dice la gematría, el sonido se codifica en letra, que reproduce un número, que reproduce una idea. Menciona Harold Bloom:

1. Uno trepa por un lado.
2. Uno baja por ese lado.
3. Uno entra entre esos dos.
4. Dos se coronan con un tercero.
5. Tres entran en uno.
6. Uno aparece, de muchos colores.
7. Seis bajan por un lado y seis por el otro.
8. Seis entran en doce.
9. Doce se agitan hasta formar veintidós.
10. Seis se contienen en diez.
11. Diez se fijan en uno.

Llámesese a esto el texto (*Zohar, Lech Lecha, 77^a*) y búsquese la interpretación. Las huestes forman un hombre, un alfabeto, un árbol y cada una de las cifras que están entre las huestes se encuentran en todas las demás cifras, actuando empero sobre cada una de ellas. Cuando las huestes se juntan de nuevo forman un carro. Todo esto se sabe y nada se gana con seguir usando los nombres antiguos de todo esto, pues también se saben. Buscar lo que no se sabe de esta hueste, de esos diez números primordiales y de su fijación en uno, como

³⁰ Juan Ruiz de Alarcón, *La prueba de las promesas, op. cit.*, p. 798.

undécimo, es buscar un esquema primordial según el cual parece modelarse el impulso de revisión.³¹

Interpretar este texto no está dentro de nuestras posibilidades, ni en los objetivos de esta tesis; lo que resulta importante es enfatizar cómo la numerología pitagórica, la cábala judía y la poesía comparten con la magia un deseo irracional y profundo por sintetizar el universo. Apunta Sergio Fernández:

En términos muy generales la Qábala es un sistema de comprensión del Universo que, para ser más accesible, en algunos aspectos se ha expresado en un árbol, llamado de la vida o *Sefirotal*, Como todo árbol tiene sus raíces en la tierra [...] en la medida de su estudio el iniciado irá ascendiendo por las ramas –séfiras, luces, focos de referencia, explicaciones cósmicas– hasta un cierto nivel. De ahí en adelante la comprensión, de existir, es *post-mortem*, sin el cuerpo físico.

Se trata de un viaje, el que efectúa el intelecto (*Primero Sueño* podría ser un ejemplo:

y juzgándose casi dividida
de aquella que impedida
siempre la tiene, corporal cadena,
que grosera embaraza y torpe impide
el vuelo intelectual con que ya mide
la cantidad inmensa de la Esfera,
ya el curso considera
regular,...)

viaje aunado a la intuición y a la meditación para comprender el sentido más amplio y complejo de las diez séfiras que quien asciende encuentra en su camino.³²

Si el conocimiento cabalístico en su más elevado nivel es un sendero que transita el alma liberada del cuerpo, su antecedente en este mundo material bien se puede cifrar en la experiencia literaria, y más específicamente en la poesía: El soneto, animal perfecto, anhelo de totalidad, imagen breve de la eternidad:

³¹ En: *La Cábala y la crítica*, trad. esp. Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 11.

³² En: *La copa derramada*, México UNAM, 1986, pp. 1-2.

Gallardo marido de la Sonata, el soneto ofrece desde el siglo XIII a los poetas italianos un molde de ambicionada perfección en que alcanzan feliz desenlace las búsquedas expresivas y eufónicas de la métrica renacentista emprendidas en la Edad Media.³³

Catorce versos dicen que es soneto –escribe Lope– dispuestos en dos cuartetos y dos tercetos, como el mismo Novo recuerda: “El soneto sostiene con grácil elegancia, sobre la levedad de dos tercetos, la solidez de dos cuartetos.”³⁴ El cuatro pitagórico, que como vimos es la cifra del Uno primordial y de ahí su pesantez, reposa en la ligereza del tres dimensional de Pitágoras, y, por supuesto, en la Santísima Trinidad. La gravedad del cuadrado que descansa en la base del triángulo, y cuyo vértice apunta hacia abajo, es decir, su centro de gravedad es un solo punto:

Ahora bien si geometrizamos la figura nos topamos, justamente, con un triángulo; si la encarnamos, vemos una copa o un vaso. ¿Y qué es una copa sino la unidad, es decir, el As? ¿Qué es sino el vaso ceremonial en donde varias religiones depositan avariciosamente el elixir, la inmortalidad?³⁵

Si aceptamos la copa como ideograma del soneto; cabalísticamente tendríamos ya, el número (14), que se reproduce en letra (el soneto), que se reproduce en imagen (la copa), para finalmente reproducirse en idea: la copa por antonomasia en nuestra tradición cristiana es el grial, el continente de lo máspreciado, la sangre de Cristo:

El corazón del hombre ¿no es, en efecto, el vaso en que su vida se elabora constantemente con su sangre? Y sustituto de éste en la ideografía egipcia, nos había hecho pensar inmediatamente en el Santo Graal, tanto más cuanto que este último, parte del sentir general del símbolo (considerado a su vez en sus dos aspectos, divino y humano) vemos una relación mucho más directa con el corazón mismo de Cristo.³⁶

³³ Salvador Novo, *Mil u un sonetos mexicanos. Del siglo XVI al XX*, México, Porrúa, 1971. p. IX.

³⁴ *Ibid*, p.IX.

³⁵ Sergio Fernández, *La copa derramada*, México, UNAM, 1986, p. 14.

³⁶ René Guénon, *Símbolos de la Ciencia Sagrada*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1959, pp. 13 y sigs. En: Sergio Fernández, *La copa derramada*, México, UNAM, 1986,

Si reconocemos como centro cósmico al cuatro y al tres pitagórico, y en el cuatro y el tres al soneto, y en el soneto la forma de la copa, y en la copa la forma del corazón, y en el corazón el centro del amor; todo parece hacer sentido. Es de llamar la atención que a Juan Ruiz de Alarcón se le haya ocurrido la idea, poco usual en sus contemporáneos, de poner dos sonetos juntos, es decir, dos copas, dos corazones dialogando, reconociéndose el uno en el otro: el uno masculino y el dos femenino con el tres y el cuatro de su respectivo soneto, el diez totalizador; mágico, sin duda. ¿Coincidencia? preferimos pensar que la armonía que rige el universo manifiesta su perfección en el soneto, en el ritmo, en el verso, en la poesía.

Lucía:

Tristán, amor se precia de humildades:
no hallan lugar en él las ambiciones,
y con desvanecidas presunciones,
no caben amorosas igualdades.

Nunca conserva firmes amistades
quien sólo atento va a sus pretensiones;
y nunca de encontradas opiniones
vi resultar conformes voluntades.

Siendo dios el Amor, habita el suelo,
y no corona, siendo rey, las sienas,
y anda desnudo, siendo poderoso.

Abata el que ama el levantado vuelo,
o no le engendren quejas los desdenes,
si siendo enamorado es ambicioso.

Tritan:

Lucía, no desmientas los engaños
con frívolas razones mal fundadas:
dime tú que las dos estáis mudadas,
y acabarán con eso nuestros daños.

No son sucesos en el mundo extraños
dos almas dividirse enamoradas:
esperanzas son muertes dilatadas,
y de los males fin los desengaños.

Siquiera porque fuimos ya queridos,
habladnos claro; que por más impía
tengo la pena que se da penada.

Si nos queréis dejar agradecidos,
decid: “Mudado se han Blanca y Lucía”;
que ¡vive Dios!, que nos se nos dé nada.

El soneto en su análisis más práctico es, por lo menos, una de las manifestaciones más elevadas del intelecto. Recordemos que, si bien la historia narra los hechos como son, la literatura los narra como podrían ser. No intentamos demostrar que el soneto sea cifra y suma del universo, sólo presentimos que podría serlo.

CONCLUSIONES

El teatro alarconiano cobra justo valor en la diferencia, su teatro es diferente, tan diferente como lo era él mismo: jorobado novohispano con ascendencia judía; formación erasmista en la Universidad de México, a la vez que influencia contrarreformista en España, evidentes conocimientos de magia y astrología, obtenidos posiblemente Salamanca, conforman una mezcla heterogénea. Su teatro tiende a la acción única aristotélica, ésta fluye en un diálogo ágil y dinámico, en un verso austero y poco retórico. Sus personajes medidos, con sutiles pinceladas de carácter, su enseñanza moral de claro sesgo estoico. Todo, en suma, conforma un teatro burgués, moderno, posible prefiguración del teatro que luego vendrá.

Mientras un autor como Calderón reivindica contundentemente la teología cristiana en sus obras, Alarcón, tanto en *La cueva de Salamanca* como en *La prueba de las promesas* cuestiona el poder monárquico y el eclesiástico dejándolos en estado de vulnerabilidad ante una visión laica, da el protagonismo a la magia con lo que permite el tránsito de pensamiento hacia una concepción neoplatónica y neoestoica del mundo; no es que Alarcón crea en la magia como brujería o simple superchería, sino como un concepto más amplio y dialéctico del universo. Creemos, en suma, que esta es la posible razón de que no hubiera escrito teatro religioso.

La metateatralidad cumple una función estructural en *La prueba de las promesas*, y se retroalimenta con la magia, juntas abren una dimensión filosófica y metafísica. El metapersonaje nos desvela su conciencia de personaje y se autoerige en mínimo dramata dentro de la obra, no basta con su conciencia, aspira a construir destinos dentro del mundo que habita y la vía para lograrlo es la magia. Don Illán sabe lo que quiere, sabe lo que puede y lo hace.

La moral es un tema recurrente en los estudios alarconianos, sus personajes son modelo de mesura y prudencia, esto se sabe y se ha escrito en múltiples ocasiones. Sin embargo de ello, creemos que el demasiado énfasis en un punto suele encerrar su contrario. El concepto freudiano de siniestro como algo que emana de lo familiar y medido rinde frutos apetecibles en el jardín alarconiano. Es claro que sus personajes plenos de moderación son el coto que impide la salida del lado oscuro que se lleva dentro. Siempre hay grietas, y es precisamente esa continencia la que permite especular sobre la oscuridad que los subyace. Habida cuenta de lo que abona la propia vida del autor.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1964.

Agrippa, Cornelio, *Filosofía oculta*, Buenos Aires, Kier, 2010,

Amezcuca, José y González, S. Eds., *Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos del Coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el Teatro de su Tiempo* (septiembre de 1989). México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.

Aristóteles, *Ética Nicomaque*, México, Grupo Editorial Tomo, 2006.

—————, *Poética*, Versión de Juan David García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996.

—————, *Poética*, Versión de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003.

—————, *Física*, Versión de Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM, 2005.

Baena Paz, Guillermina, *Instrumentos de investigación*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 1995.

Berraondo, Juan, *El estoicismo. La limitación interna del sistema*, Barcelona, Montesinos, 1992.

Blancarte, Roberto J. Coordinador, *Los retos de la laicidad y la secularización en el mundo contemporáneo*. México, El Colegio de México, 2008.

—————, *Laicidad y laicismo en América Latina*, Estudios Sociológicos, Vol. XXVI, Núm. 1, enero-abril, 2008, pp. 139-164, El Colegio de México, Distrito Federal, México.

Blavatsky, H. P., *Glosario Teosófico*, Buenos Aires, Kier, 1991.

Bloom, Harold, *La Cábala y la crítica*, Traducción, Edison Simons, Caracas, Monte Avila Editores, 1978.

Borges, Jorge Luis, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Bruno, Giordano, *De la magia. De los vínculos en general*, trad. esp. Ezequiel Gatto, Buenos Aires, Cactus, 2007

Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*. Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1974.

- Cicerón, *Sobre la adivinación*, Madrid, Gredos, 1999.
- Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1980.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, vol., I. Lírica personal*, México, FCE, 1988.
- Dabbah Mustri, Herlinda, *Técnicas bibliográficas*, México, UNAM, FFL, 2005.
- Daxelmüller, Christoph, *Historia social de la magia*, Barcelona, Herder, 1997.
- Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Edición de María Jesús Zamora, Madrid, Edaf, 2004.
- Eleuterio Elorduy, S. J., *El estoicismo*, vol., II, Madrid, Gredos, 1972.
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, trad.esp. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lúmen, 2007.
- Espantoso-Foley, Augusta, *Ocults Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Libraire Droz, Geneva, 1972, 108 pp.
- Fernández, Sergio, *La copa derramada*, México UNAM, 1986.
- Fraser, J. G., *La rama dorada*, México, FCE, 1979
- Frenk, Margit, *Del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2007
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, trad. esp. L. Rosenthal, México, Letracierta, 1978.
- Fuentes Silva, Andrea, *Juan Ruiz de Alarcón*. México, D.F. Planeta De Agostini, 2002.
- Gandillac, Maurice de, *La filosofía en el Renacimiento*, México, Siglo XXI, 1974.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007
- González García Serafín, *La búsqueda del centro: los avatares del protagonista en la comedia alarconiana*. Barcelona, España, México D.F. Ed. Anthropos, Universidad Metropolitana, Unidad Iztapalapa. 2008.
- Gorman, Peter, *Pitágoras*, Barcelona, Crítica, 1988.
- Hermenegildo, A. Rubiera, J. Serrano, R., Metateatralidad en el Teatro del Siglo de Oro, *Más allá de la ficción teatral*, Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo, ISSN-e, No. 5, 2011, pags. 9-16

Jiménez Rueda, Julio, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, México, Porrúa, 1939.

Josa, Lola, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel, Alemania, Ed. Reichenberger, 2002.

_____, *Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia*, Barcelona, Asociación Internacional de Hispanistas, Biblioteca Miguel Cervantes, p. 4. En: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/200324.pdf> [consultado: 27/06/2011].

Jornadas Alarconianas, *Memoria de las ...* México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1989.

_____, *Memorias de las ...* México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1990.

_____, *Memorias de las ...* México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1991.

Juan Ruiz de Alarcón, *Bibliografía básica*. Chilpancingo, Ed. Instituto Guerrerense de Cultura, Gobierno del Estado de Guerrero, 1998.

Kant, I, *Crítica del juicio*, trad. esp. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

Kieckhefer, Richard, *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1992.

King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón letrado y dramaturgo*, trad. esp. Antonio Alatorre, México, El Colegio de México, 1989.

Latreille, A., *La laicidad*. Madrid, Taurus, 1962.

Lipsio, Justo, *Sobre la constancia*, Estudio, traducción, notas e índices de Manuel Mañas Núñez, introducción de María Asunción Sánchez Manzano, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.

López, Carlos, *Redacción en movimiento*, México, Praxis, 2003.

Menendez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*. México, Porrúa, 2000.

Mérida Jiménez, Rafael M., *El gran libro de las brujas*. Barcelona, RBA libros, S.A., 2006.

Mikunda Franco, Emilio, *J. Lipsio: neoestoicismo, iusnaturalismo y derechos humanos*, Madrid, Anuario de Filosofía del Derecho, VII, 1990, pp. 355-377.

Nathan, Elia, *Territorios del mal*, México, UNAM, 2002.

Navarro, Tomás, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.

Novo, Salvador, *Mil u un sonetos mexicanos. Del siglo XVI al XX*, México, Porrúa, 1971.

Ovidio, *Metamorfosis*, versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño, México UNAM, 2008.

Paz, Octavio, *Obras completas*, vol., III, México FCE, 2ª ed. 1994.

—————, *El arco y la lira*, México, FCE, 2008.

Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón: texto y representación*. Zamora Michoacán, Ed. El Colegio de Michoacán, 1999.

—————, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y los acervos documentales*. Porrúa, UAM., Benemérita Universidad de Puebla, Instituto Nacional de Ciencias Sociales y Humanidades, 2000.

—————, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica*. México, Ed. Instituto Guerrerense de Cultura, 1992.

Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I*, México, Bonilla Artigas Editores: UNAM, FFL, 2012.

Pitágoras, *Versos áureos*, Versión castellana: Esteve Serra, Barcelona, Ed. Los pequeños libros de la sabiduría, 2004.

Platón, *Diálogos. III*, trad. esp. E. Lledo Íñigo, Madrid, Gredos, 1988.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2003.

Quintiliano, Marco Fabio, *Institución oratoria*, trad. esp. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, México, CONACULTA, 1999.

Ramírez Alejandro, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, Castalia, 1966.

Revueltas, Eugenia, *Lexicón alarconiano: eros y ethos: siete calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*. México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1991.

—————, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, El Colegio de Michoacán, 1999.

Reyes, Alfonso, *Obras completas*, vols., III, XX, México, FCE, 1957.

—————, *La experiencia literaria*, México, FCE, 1983.

Río Sanz, Emilio del, *Quintiliano y su idea del Decorum. Estilo, ética y retórica*, Biblioteca Berceo, catálogo en línea, Num., 143, Logroño, 2002.

Rosenfield, Denis L., *Del mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal*. México, F.C. E. 1993.

Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan, *Obras completas*, Edición y notas: Agustín Millares Carlo, Tres volúmenes, México, FCE, 1957, 1959, 1968.

_____, *La prueba de las promesas*, Colección Obras Dramáticas Completas, vol., 18, Edición de Leonor Fernández Guillermo, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013.

_____, *La prueba de las promesas*, Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. N. sobre edición original: Edición digital a partir de *Obras Completas. T. II*, Valencia Albatros Hispanófila, 1990, pp. 273-304.

_____, *La cueva de Salamanca*, Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. N. sobre edición original: Edición digital a partir de *Obras Completas. T. I*, Valencia Albatros Hispanófila, 1990, pp. 139-171.

Scholem, Gershom, *El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala*, en *Cábala y deconstrucción*, editora Esther Cohen, México, UNAM, 2009.

Segovia, Tomás, *Poética y profética*, México, FCE, 1989.

Shakespeare, William, *La tempestad*, Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra, 2007.

_____, *Macbeth*, Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1987.

Séneca: *Tratados Morales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila Editores, Caracas/Venezuela, 1970.

Trías, Eugenio, *Lo bello y lo sublime*, Barcelona, Ariel, 1988.

Walde, Lillian Von Der, *La estructura dramática de La prueba de las promesas de Ruiz de Alarcón*, Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo, No. 1, 2007.

Whicker, Jules, *The plays of Juan Ruiz de Alarcón*. Woodbridge, Suffolk, Great Britain, Rochester, N.Y. Ed. Tamesis, 2003.

_____, *Los magos neoestoicos de La cueva de Salamanca y La prueba de las promesas de Ruiz de Alarcón*, en *Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997.

Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1980.