OTRO ESPEJO DE LAS COSTUMBRES: UNA INTERPRETACIÓN METATEATRAL DE UNA CARTA EXTRAVIADA EN *EL DESDICHADO EN FINGIR* DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

JULES WHICKER
Universidad de Birmingham

El presente estudio es una interpretación de un acto de *El desdichado en fingir*, comedia injustamente descuidada por la crítica alarconiana. Este texto pertenece al género de "comedias de enredo", y es la octava y última obra contenida en la *Primera Parte* de las comedias del dramaturgo novohispano, lo que nos permite decir que se escribió antes del 29 de enero de 1622, fecha de la aprobación más antigua de aquel tomo.[1]

Como se esperaría de una comedia de este tipo, la trama es bastante complicada y llena de elementos que podemos identificar como teatrales, verbigracia: juegos de imitación, disfraces, y sobre todo, actos de impostura. Vale repetir aquí que el omnipresente tema del honor tiene un aspecto teatral porque suele suponer un grado de tensión entre la vida íntima de los personajes y el papel que desempeñan en su vida pública.

En resumen, la trama de la comedia es así: tres hombres aman a una rica y hermosa dama llamada Ardenia: el príncipe de Bohemia, donde está ubicada la acción, un galán aventurero y castellano llamado Arseno, y otro galán, Persio, que viene de Alemania. Ardenia ama a Arseno, teme al príncipe y no conoce a Persio. Para no provocar los celos del príncipe, Ardenia sugiere a Arseno que finja ser su hermano, Arnesto, quien vive en Roma desde hace veinte años, y que vaya a vivir con ella y con Justino, su padre.

Con el objeto de asegurar el trato, Ardenia arroja una carta a Arseno desde su ventana donde describe su plan y le ofrece su mano. Sin embargo, la

[1] Don Agustín Millares Carlo opina que: "No hay el menor indicio de que a nuestro poeta se le haya ocurrido la posibilidad de algo distinto de la comedia de enredo de entonces. *El desdichado en fingir* es el producto típico del género de los albores del siglo XVII". No es necesario decir que no estoy de acuerdo con su opinión de la obra. *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón* (ed. Agustín Millares Carlo). FCE, México, 1957, 1959, 1968, vol. 1, pp. 649-739 (3 vols.); p. 649.

carta es recogida por Persio quien vigila la casa de la dama y da otro papel a Arseno.

Cuando al día siguiente Arseno llega a la casa de Ardenia y se presenta a Justino identificándose como su hijo Arnesto, descubre que ya han "ahijado" a Persio y que Ardenia cree que su hermano sí ha vuelto desde Roma. Con disimulo, los dos galanes se acusan de mentirosos y desenvainan sus espadas, pero el duelo se interrumpe por la llegada del príncipe quien sospecha de Arseno y manda a aprehenderlo.

Ésta es sólo la primera de muchas ocasiones durante la comedia en que Arseno se hace pasar por Arnesto con resultados desdichados; más tarde no sólo será encarcelado sino también herido, procesado, amenazado de muerte y finalmente casi obligado a casarse con la novia del verdadero Arnesto. Por el contrario, Persio obtiene no sólo las riquezas de Justino, sino también la privanza del príncipe, quien piensa utilizarlo como alcahuete para enamorar a Ardenia. Sin embargo, en su papel de hermano fingido, no puede realizar su deseo de gozarla.

Para lograrlo, Persio emplea dos estratagemas. Primero, le informa que está muriéndose de amor por una dama, y que ella podría aliviar su dolor si participara en un juego de imitación en que se trataran como amantes. Aunque, como él dice, ha sacado esta argucia de una notable autoridad literaria, los *Amores* de Ovidio, no logra seducir a Ardenia, pero sí la hace sospechar que él no es su hermano.[2] Cuando ve que no puede seducirla, Persio decide engañar a Justino, convenciéndole de que debe casar pronto a su hija para que sus liviandades deshonren a su marido y no a su padre ni a su hermano. Naturalmente Persio sugiere que Ardenia sea casada con un alemán a quien conoce... ¡nada menos que con un tal Persio! Justino consiente y Persio sale hacia Alemania para arreglar su casamiento desde allí, dejando en Bohemia a su lacayo Tristán

[2] A primera vista, esta escena parece dar la razón a los moralistas de la época quienes acusaron al teatro de corromper a las mujeres por medio de la poesía profana y de representaciones de amores, pero cuando se examine con más atención, se verá que es todo lo contrario, pues Ardenia no sólo logra resistir sus requerimientos sino que trata de desenmascararlo, dándole con su misma flor. De modo que después de rechazar el papel de amante que le ofrece Persio en la primera parte de la escena, en la segunda lo acepta para lograr mañosamente que revele su verdadera identidad. Así vemos que dentro de una sola escena, Alarcón se dedica a una de las principales objeciones morales contra la comedia para negarla y demostrar a la vez que el arte de fingir amores puede servir a buen fin. En cuanto al efecto de la comedia sobre la conducta de las mujeres, *vid.* Juan de Mariana, *Tratado contra los juegos públicos*, en *Obras del padre Juan de Mariana*. BAE, Madrid, 1864 y 1872, vol. 31, pp. 413-462 (p. 438b); o el *Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas* (Barcelona, 1618) del jesuita catalán Juan Ferrer (pseudónimo:

para asegurar que no pase nada en casa de Justino mientras está ausente. Sin embargo, Justino pronto llega a sospechar de Tristán y le hace divulgar la verdad, por lo que Persio es detenido en el camino y vuelve preso a la corte.

Arseno y Persio no son los únicos disfrazados de la comedia, ni los únicos en suplantar el lugar de otros. Por ejemplo, en la tercera jornada, el verdadero Arnesto vuelve a Bohemia disfrazado de peregrino porque ha tenido que huir de Roma después de matar al sobrino del cardenal a quien servía, en un duelo provocado por el amor de su sobrina Julia. Después de aprovecharse del anonimato de su disfraz, se ve obligado a desenmascararse a fin de evitar que Arseno se case con Julia por poderes, ya que el príncipe lo ha amenazado de muerte si no lo hace. Así es que Arnesto termina la comedia tomando la mano del mensajero romano que hace las veces de su amante en el contrato nupcial.

Otra manifestación del tema de la suplantación de personalidades se da en el príncipe, quien reina en Bohemia sólo porque su padre, el rey, está ausente haciendo campaña contra los turcos.

Amén de éstas hay otra sustitución que nos concierne destacar aquí. Tiene que ver con la segunda dama de la obra, Celia, quien al principio de la historia es seducida y engañada por Persio, bajo palabra de matrimonio. Sin embargo, cuando empieza la comedia, hallamos que Celia no se ha quedado sola ya que ha dado su mano a Arseno, quien disfruta de todos los privilegios conyugales salvo la intimidad, pues se niega a compartirla con ella a pesar de sus quejas. Este casamiento engañoso dura hasta que Arseno lee el papel que Persio le da en lugar de la carta de Ardenia.

* * *

Fructuoso Bisbe y Vidal), que escribe: "... sabido la raíz de tanto mal en España, es, sin duda, las malas comedias que, como peste, ha corrido, no sólo por ciudades grandes y populosas, sino aun también por lugares pequeños, que como han hallado bien dispuesta nuestra naturaleza estragada, han quitado toda la sencillez y simplicidad antigua, y llenado los corazones de los niños y doncellas tiernas de malicia. Espántase el padre de que a la hija de catorce años no la puede quitar de la ventana y que le halla los billetes en su escritorio llenos de torpezas, y de que se casó por los rincones, y dio la palabra sin su consentimiento, y siéntelo y llóralo, y el triste padre no ve que la raíz de todo el mal de sus hijas fue la comedia donde las dejó ir. Anda podrido el marido de ver inquieta la mujer y de ver en ella algunos malos indicios que le quitan el sueño al triste marido y le traen bien cabizbajo. ¿Qué maravilla es todo si la hija y la mujer no pierden comedia de éstas? Si aquí les enseñaron a la una y a la otra a ser malas con artificio, ¿qué mucho que después lo sean? ¿Qué han de hacer después sino repetir y practicar la lición que en la comedia aprendieron?" (p. 253).

El acto que he seleccionado para comentar en detalle ocurre en la primera jornada de la comedia, y se trata de la lectura del mencionado papel por Arseno, quien cree que es la carta que Ardenia le arrojó desde su ventana. Al leerlo, Arseno advierte que está escrito en verso y que "ni el estilo ni la letra son de mujer" (I, vv. 442-443), por lo que deducen él y su lacayo, Sancho, que ha habido un intercambio de papeles, aunque nunca sospechan que esto conducirá al complicado enredo en que surgen dos Arnestos apócrifos.

Celia observa la conversación entre Arseno y Sancho a escondidas, y rabiando de celos, quita el papel a Arseno e insiste en leerlo, quien accede porque cree que no tendrá nada que ver con él ni con ella.

El papel contiene una epístola en verso que describe la seducción de una doncella rica y bella. Celia cree que Arseno la ha escrito a un amigo y que es evidencia de que Arseno la engaña con otra. Poco después descubre que la doncella seducida se llama Celia y, suponiendo que Arseno escribe a su amigo la historia de sus amores, le recuerda a su "marido" que no debe manchar así el buen nombre de ella.

La revelación de que el papel se trata de Celia deja confuso a Arseno, quien llega a creer que Ardenia ha descubierto su relación con Celia y que ha escrito tal carta para vengarse. Sin embargo, en ésta cita muchos detalles de índole incidental o personal que Ardenia apenas podría saber, por lo que Arseno no sabe qué pensar.

Cuando la carta revela que desde el principio su autor intentaba engañar a Celia, es decir, abandonarla sin solemnizar el casamiento, ella se siente ultrajada, y le recuerda con sarcasmo a Arseno que él proponía venderle su nobleza a precio de su mano (y una dote de diez mil ducados de renta). Asimismo lo acusa de ingratitud y lo amenaza con llevarlo ante los tribunales. Su única consolación, dice, es que nunca le entregó su "honor".

Como he dicho, Arseno está confuso, pero le queda una sola pista. Al darle la carta, Ardenia le dice que debe "estima[r] el renglón postrero / que es la firma de mi amor" (I, vv. 237-238). De modo que Arseno pregunta a Celia si no dice más el papel, y cuando ella no quiere leer más se lo quita y descubre que el autor de la carta se jacta de haber gozado a Celia, cosa que, como sabemos, no ha sucedido. Luego el autor de la carta dice que ha abandonado a Celia y que "para vivir seguro / de que me siga y prenda, / me he mudado el propio nombre" (I, vv. 584-586).

Celia trata de descartar esta nueva evidencia, diciendo que Arseno sólo escribía lo que quería y se proponía hacer, y que bien podría mudarse el nombre fuera de casa sin que ella lo supiera, pero no puede continuar su ataque cuando descubre que el autor de la carta se llama "Persio" y se da cuenta de que el

papel que Arseno tiene en las manos es prueba, no de alguna deslealtad por parte de su "marido", sino, al contrario, del engaño que ella ha perpetrado en contra de él.

Al enterarse de esta última situación, Arseno aprovecha para dejarla, como iba a hacerlo de cualquier manera. Se despide de ella con unas palabras huecamente magnánimas mediante las que perdona el agravio que dice haber sufrido, a la vez que le prohíbe que lo siga, lo quiera, lo mire y lo nombre, con lo cual sale y da fin a la escena.

* * *

La simetría irónica del acto demuestra la capacidad de Ruiz de Alarcón como dramaturgo cómico, pero creo que vale la pena examinar la acción desde la perspectiva del metateatro y en el contexto de las teorías dramáticas de su época.

La palabra "metateatro" significa no una sino varias cosas. En primera instancia, puede aludir a una visión filosófica shakespereana o calderoniana del mundo como teatro, o de la vida como sueño; en segundo lugar, puede referirse simplemente a una serie de recursos teatrales que prestan una deleitosa e intrigante complejidad y variedad a la acción dramática tales como los travestismos, disfraces, pseudónimos y todas las burlas que caracterizan las comedias áureas y no sólo *El desdichado en fingir*.

En tercer término, hay otros elementos metateatrales que recuerdan forzosamente al público que están presenciando una comedia: por ejemplo, los apartes del gracioso que aluden a la semejanza entre la situación en que se encuentra y una comedia —o también cuando el gracioso admite su identidad teatral para comentar que la acción no se desarrolla como suele hacerse conforme a las normas cómicas; piénsese en Tristán, el gracioso de *La prueba de las promesas*.[6]

Por último, hay un elemento metateatral que considero más importante, me refiero a la representación de una comedia dentro de la comedia. Al respecto, es importante no perder de vista el hecho de que esta comedia interior supone también la presencia de un público interior. Recordemos que Hamlet manda a los actores que representen la tragedia del *Asesinato de Gonzago* no porque quiera ver la comedia, sino porque quiere observar la reacción de Claudio y

[6] "TRISTÁN: Seré el lacayo primero / que se case en la comedia / no casándose su dueño" (vv. 2736-2738), *La prueba de las promesas*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. 2, p. 825.

probar si es culpable del asesinato de su padre.[7]

De hecho, la recepción de las acciones representadas por el público, es decir, su reacción emocional e intelectual ante ellas y cualquier efecto que tengan en su comportamiento, no debe ser de menor interés que la forma y contenido de la comedia misma.

En el mismo Siglo de Oro nadie negaría la importancia del público ni de cómo recibía la comedia. Basta recordar aquí el papel central del vulgo en el *Arte nuevo* de Lope. Pero esta cuestión no estaba limitada a la necesidad de dar gusto al público para hacer que las comedias fueran rentables, más bien iba al centro de la controversia sobre la licitud del teatro.

Los preceptistas áureos no se cansan de citar en defensa de la comedia el concepto ciceroniano de que "es imitación de las costumbres y imagen de la verdad", o como dice Lope en el *Arte nuevo*: "*espejo* / de las costumbres, y una viva imagen / de la verdad" (vv. 123-125).[8] Pero mientras los preceptistas insisten en que toda imitación artística es agradable en sí, están de acuerdo en que lo más importante de la imitación teatral es que también tiene una función ejemplar y eficaz. Si es un espejo, entonces, no es para los Narcisos, sino que permite que el espectador reconozca su verdadero carácter moral y que corrija sus faltas de conducta. Como dice Francisco Cascales en su "Epístola en defensa de las comedias" (1634): "Cuando el poeta saca al tablado [un malo y un bueno] éste me llega a su trato, aquél me aparta del suyo; éste me pone amor en su buen ejemplo, aquél me pone temor con sus infortunios, y ambos, en fin, hacen en mí un mismo efecto, que es llevarme al camino de la salvación".[9]

Sin embargo, no todos los espectadores reales estarán tan bien dispuestos como Cascales a admitir sus faltas. Lo que importa, como observa Jusepe Antonio González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), es que el espectador que halla representados en la comedia todo género de vicios se dé cuenta de que se muestran sus "propios defectos [...] para que mejor podáis *en sujetos extraños* percibir su fealdad y aborrecerla, pues que *ninguno bien en sí*

[7] "I have heard / that guilty creatures, sitting at a play, / have, by some cunning of the scene, / been struck so to the soul that presently / they have proclaimed their malefactions; / for murder, though it have no tongue, will speak, / with most miraculous organ. I'll have these players / play something like the murder of my father / before mine uncle; I'll observe his looks; / I'll tent him to the quick; if he but blench / I know my course / [...] The play's the thing / wherein I'll catch the conscience of the king" (vv. 626-644). William Shakespeare, *Hamlet*, II, II.

[8] Félix Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias* (ed. Juana de José Prades). CSIC, Madrid, 1971 [cursivas mías].

[9] Francisco de Cascales, *Cartas filológicas* (ed. Justo García Soriano). Espasa-Calpe, Madrid, 1940, vol. II, pp. 38-70 (2 vols.); p. 67.

mismo la conoce".[10] En el mismo lugar, González observa que los que se oponen al teatro y lo acusan de ser "oficina [...] del pecado", lo hacen porque están equivocados en cuanto a su función. González los corrige, definiendo la comedia como "el *espejo*" [cursivas mías] de los vicios, "y no su oficina", y amplía la metáfora recomendándoles que "contra sí vuelvan las indignaciones si feos y horribles allí se hallaren referidos, pues no de otra suerte sería contra el espejo injusto el enojo, de él que, siendo deforme, se viese en él de aquella manera repetido".

* * *

A la luz de esto, creo que podemos interpretar la escena del modo siguiente: en primer lugar vale notar que su contexto ya es literario, porque Persio se define en la carta como "poeta" y ella está en verso; además, la carta narra una historia muy parecida a la de Arseno y Celia, de lo que surge la confusión y gran parte de la ironía. Estos hechos nos permiten comparar la lectura de la carta con la representación de la comedia en la medida en que las dos actividades (lectura/representación) cuentan una historia que, por un lado, descubre los vicios de otros individuos (Celia parece averiguar el doble juego de Arseno; el público en el corral descubre los secretos sexuales y la hipocresía de ambos presonajes dramáticos), y por el otro, promueve una actitud de crítica moral (Celia censura a Arseno; Arseno censura a Celia; el público se burla de ambos).

Pero si seguimos el paralelo hasta este punto, ¿podemos negar que la revelación de la carta, que es la revelación de Celia como deshonesta e hipócrita, tacha a los espectadores que pasan por alto sus propios defectos morales al mofarse o escandalizarse de los ajenos, en "sujetos extraños", como diría González? Y, este mundo teatral donde todos se sustituyen por otros, esta corte bohemiana donde acuden tantos soldados, pretendientes y aventureros, y donde gobierna un príncipe que persigue las damas aconsejado por un privado lisonjero, ¿no puede también suplir el lugar de Madrid en esta comedia ya llena de sustituciones satíricas?

Yo creo que sí, y que, en esta escena, como en toda la comedia, Ruiz de Alarcón utiliza la capacidad de la ficción para crear un mundo que parecerá simultáneamente distinto e identificable con el mundo real, siendo a la vez Bohemia y Madrid, para demostrar que el denominador común entre los dos es

[10] Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Francisco Martínez, Madrid, 1633, p. 6 [cursivas mías].

la moral y para enseñar al espectador que la comedia se trata de sus propias y secretas faltas morales, y que utiliza la ficción porque es un recurso que permite la crítica moral sin dañar la reputación de nadie. Como dice González de Salas: "Suya es, mudado el nombre, la fábula que se recita".[11] De este modo Alarcón hace una aguda y cómica amonestación contra la hipocresía y una demostración ejemplar de cómo puede funcionar la ficción dramática en apoyo de las buenas costumbres.

[11] *Ibid.*, p. 7.