

El arte de hacer comedias: la transición de la teatralidad en tres obras de Lope, Alarcón y Tirso

José Ramón Alcántara Mejía
Universidad Iberoamericana

En 1609 salía de la prensa el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y Carpio, en cuyas primeras líneas se lee:

Mándanme, ingenios nobles...
[...]
que un arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba.
Fácil[...]
fuera para cualquiera de vosotros
que ha escrito menos de ellas y más sabe
del arte de escribirlas y de todo,
que lo que a mí me daña en esta parte
es averlas escrito sin el arte (p. 1007)¹

Si Lope estaba hablando en serio o no al negar la preceptiva clásica es cuestión de debate. Lo cierto es que él aprovecha la oportunidad para dar algunas claves de su propia preceptiva, en supuesto contraste con los principios teóri-

¹ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Lope Félix de Vega y Carpio, *Obras selectas*, ed. De Federico Sáinz de Robles, vol. II, Aguilar, Madrid, 1964, pp. 1007-1011.

cos de una poética dramática formulada por una academia “[...] que ha escrito menos de ellas y más sabe / del arte de escribirlas y de todo [...]”. Probablemente el Arte al que se refiere Lope es la *Poética* de Aristóteles, obra que para entonces ya se había convertido en la preceptiva por excelencia.²

Curiosamente, el examen de la práctica teatral lopesca no puede sino hacernos afirmar que ésta corrobora más que niega los principios de la poética aristotélica. Así pues, el aparente rechazo de la preceptiva clásica no es necesariamente una impugnación a la *Poética* de Aristóteles. Cuando menos él concuerda con el filósofo en cuanto al objeto del teatro:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema, o poesía, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres,
y pintar de aquel siglo las costumbres. (p. 1007)

La cita, con todo y ser un lugar común, revela un acuerdo en cuanto a los dos propósitos fundamentales del teatro: “imitación de acciones humanas” y “pintar de aquel siglo las costumbres”, esto último podría ser parafraseado como representar la cosmovisión de una época expresada en sus costumbres y valores, algo que podría resumirse, con cierta precaución, en la palabra ideología.³

² La obra del filósofo griego sólo había sido accesible a una minoría selecta a través de la deficiente versión árabe de Averroes hasta finales del siglo XV. Gracias a la traducción latina directa del griego realizada por Giorgio Valla en 1498, la *Poética* no sólo alcanzó a un público más amplio, sino que ya en la primera mitad del siglo XVI llegó a ser comentada y traducida al italiano. (Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. 2, Chicago: Chicago UP, 1961, p. 715). La presencia de Aristóteles ya es manifiesta en los estudios críticos que se realizan antes de la aparición de la obra de Castelvetro, pero en éstos se trata más que nada de ajustar la *Poética* a los dictados de Horacio. Es solamente después de la publicación del trabajo de Castelvetro que la *Poética* comenzó a ser valorada por derecho propio. Sin embargo, ya que la poética dominante era la de Horacio, y gracias a la tradicional aversión humanista al escolasticismo aristotélico, la *Poética* de Aristóteles continuó siendo analizada a la luz de Horacio hasta muy entrado el siglo XVIII (ver Marvin T. Herrick, “The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555”, en *Illinois Studies in Language and Literature*, 32.1 [1966]).

³ Shakespeare lo expresa de una manera más elocuente: “Que tu propia discreción sea quien te guíe y que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los siglos que

Son estos dos principios, pues, los que constituyen el núcleo de la poética teatral de todos los tiempos e inevitablemente están presentes en la práctica del arte, sea o no ésta la intención del autor.⁴

No es asunto de este trabajo analizar con qué grado de profundidad entendió Lope a Aristóteles, sino señalar, como punto de partida de este estudio, que el principio estructurador del teatro del Siglo de Oro, como el de cualquier otra época, es la *praxis* o acción en el sentido aristotélico. Esto es lo suficientemente obvio como para haber llevado a A. A. Parker a caracterizar el teatro áureo como un teatro de “primacía de la acción sobre el personaje”.⁵ No obstante, es probable que la lectura que hace Parker del fenómeno teatral español sea más literaria que teatral, de ahí que él pasara inmediatamente a afirmar la primacía del tema en el entramado de las acciones, es decir, para él el principio ideológico es fundamental para entender el teatro español.⁶

corren, ha sido y es *presentar, por decirlo así, un espejo de la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico*. (W. Shakespeare. *Hamlet* Acto III, Escena II, en *Obras completas*, ed. Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1967. Énfasis añadido).

⁴ Que Lope conociera la *Poética* parece incuestionable, pues hace referencia al comentario de Robortello (143), y, además, tenía a su disposición el comentario que en 1596 había publicado Alonso López Pinciano bajo el título de *Philosophia antigua poética*. Como hemos dicho, los comentaristas de Aristóteles quisieron hacer de su *Poética* una preceptiva como habían hecho los horacianos, de quien había partido el movimiento de los aristotélicos, a los cuales sin duda Lope dirigía su “Arte Nuevo”. Esto no quiere decir, sin embargo, que Lope mismo no tuviera su propia interpretación de la *Poética*, lo que sugiere que el “Arte Nuevo” pueda ser más bien una interpretación de la comedia a partir de su propia lectura de Aristóteles. Desde luego, debemos entender por “comedia” no un género sino el fenómeno “teatro”, en el cual se representan acciones indistintamente trágicas o cómicas, o tragicómicas, como Lope lo señala.

⁵ A. A. Parker utiliza en su célebre estudio *The Spanish Drama of the Golden Age* (London, 1957), conceptos tomados aparentemente de la *Poética* de Aristóteles, aunque no hace referencia directa a ella (p. 5). Edwar M. Wilson, en *A Literary History of Spain: The Golden Age. Drama* (London, 1971), resume los principios elaborados por Parker de la siguiente manera: 1. Primacía de la acción sobre el personaje. 2. Primacía del tema sobre la acción. 3. Unidad dramática en el tema y no en la acción. 4. Subordinación del tema a un propósito moral. Y 5. Elucidación del tema a través de la causalidad dramática.

⁶ Esto es lo que ha llevado a Ignacio Arellano a criticar el desmedido esfuerzo por encontrar en la comedia supuestos trágicos, y ver a aquélla como una forma de encubrimiento de tensiones sociales. Estoy parcialmente de acuerdo con Arellano, pero me parece que tampoco se puede ir al otro extremo de negar que las convenciones teatrales no tengan una carga ideológica. Véase *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999.

Creo que no tengo que ahondar en el hecho de que este acercamiento dominó, y quizá continúa haciéndolo, los estudios del teatro del Siglo de Oro, con lo cual creo que se ha dado un desarrollo importante en la comprensión del fenómeno particular que éste representa. Sin embargo, desde el punto de vista de la práctica teatral, es la representación de acciones y no de temas el primer objetivo de la trama dramática. Bajo este principio me atreveré a apuntar que las acciones revelan el verdadero tema de la trama, el cual puede apoyar el tema enunciado, pero que también lo puede trascender y hasta contradecir, sugiriendo dimensiones que sólo se revelan al considerar el aspecto teatral de la obra. Así que en este trabajo intentaremos argumentar precisamente lo opuesto que Parker, es decir, que son las acciones las que dan estructura al tema dramático, independientemente del tema ideológico que el autor haya querido imprimir conscientemente en su obra.

En la teatralización se reconoce un propósito que va más allá del simple montaje de la obra. La escenificación es para completar el propósito dramático (por no decir estético), de la obra que es, siguiendo a Aristóteles, el revelar una verdad *poiética* “más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y las historia las particulares”.⁷ Este objetivo dramático, mostrar la verdad desde una perspectiva estética, es, en síntesis, el objetivo del arte. Por ello, críticos como Northrop Frye, Paul Ricoeur y Hans Robert Jauss, no han vacilado en trasladar las categorías de la poética aristotélica a la crítica literaria, la filosofía y la filosofía del arte.⁸ En general todos coinciden en que la configuración de la obra dramática trasciende la intención del autor, ya que ésta sigue sus propias reglas.

Un ejemplo de lo anterior, fundamental para nuestro trabajo, es la afirmación de que la caracterización del personaje está determinada por las acciones que él o ella realiza a partir de una toma de decisiones. Son pues las decisiones las que revelan el verdadero carácter del personaje y no las acciones en sí, pues éstas son sólo consecuencia de lo primero (aunque ambas son inseparables). Este principio exige un desarrollo dramático verosímil en concordancia con el personaje, el cual que puede o no ser realizado por el autor, alcanzando o no su objetivo propiamente

⁷ Aristóteles, *Poética*, en *Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas*, ed. de Aníbal González Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1982, p. 75.

⁸ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977; Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, 3 vol., Siglo XXI, México, 1995; Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1986.

dramático, el cual puede ser entorpecido por un objetivo ideológico impuesto por el dramaturgo. No obstante, el objetivo dramático se mantiene implícito a pesar de la intencionalidad temática del autor, debido a que la lógica poética de la obra demanda su realización.

En su *Arte nuevo*, el énfasis de Lope en la práctica teatral sobre la teoría le acercaba a la *Poética* más de lo que probablemente él se imaginaba. Y es que la poética del filósofo, como lo he argumentado en otra parte y como lo han demostrado los estudios contemporáneos sobre la seminal obra del estagirita, no es una preceptiva sino una reflexión filosófica sobre el fenómeno teatral.⁹ Más bien Aristóteles deduce los principios dramáticos de la práctica teatral que ha observado, no para regular la construcción dramática sino para analizar sus implicaciones filosóficas.¹⁰

Bastará por ahora detenernos brevemente a señalar cómo las acciones dramáticas que derivan de la decisión del personaje, y no un principio ideológico, es lo que construye la trama, y cómo la verdadera ideología de la obra, lo que Aristóteles llama *dianoia*, se deduce de las acciones. El carácter dinámico de este proceso se encuentra mejor definido con lo que Paul Ricoeur ha llamado “entramamiento” (*emplotment*), y consiste en que las acciones de los personajes se desarrollan a partir de la toma de decisiones que éstos realizan, acciones/decisiones que a su vez definen en la trama el verdadero carácter del personaje (*ethos*).¹¹ De esto se desprende que la idea dramática (*dianoia*), no es un *a priori*, sino el resultado, quizá prefigurado en el proceso creativo del autor, pero nunca, pues así es la naturaleza del arte, completamente predecible, en cuanto acontecimiento teatral.¹²

⁹ José Ramón Alcántara Mejía. “El drama como paradigma filosófico: reinterpretando a Aristóteles”, en *Anuario de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*. 1 (1993), pp. 7-20.

¹⁰ Véase Gerald F. Else, *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill, 1986, y Paul Ricoeur, *Tiempo y narrativa*. Vol. I, Siglo XXI, México,

¹¹ Ahora bien, una observación que hoy podemos hacer es que la *mimesis* dramática no puede definirse en el sentido platónico de imitación de la realidad, sino como “imitación de acciones” (*mimesis praxeos*), o más correctamente, “representación de acciones”. Este es el arte del dramaturgo, del auctor o hacedor de dramas, si utilizamos la etimología de la palabra. *Mimesis* o representación es el resultado de la estructuración de las acciones de ciertos personajes (*ethos*), proceso que Aristóteles llama *Mitos* y que Ricoeur traduce como “entramamiento” (*emplotment*), con el propósito de expresar una idea dramática (*dianoia*)

¹² *Mitos*, *Ethos*, y *Dianoia* son los principios estructurales que guían la realización del fenómeno teatral, la cual se logra a través de los medios señalados por el mismo Aristóteles: Lenguaje (*Lexis*), Música (*Melopeya*) o armonía como la llama Lope, y espectáculo (*Opsis*). Estas dos triadas son las dos

No pretendo profundizar sobre el rico venero que la crítica contemporánea a descubierto en la *Poética*, sino utilizar este principio, el de la construcción de la trama, y, por consiguiente, del proceso de caracterización de los personajes, para observar el cambio que sufre el teatro áureo en su transición del llamado “teatro nacional” al “teatro barroco”, transformación que ocurre en la coyuntura histórica de los dos primeros decenios del siglo XVII. Evidentemente lo que presento no es sino una hipótesis que necesitaría ser corroborada con un análisis más extenso y con un mayor número de obras, pero espero que este trabajo sirva cuando menos para indicar una posible línea de investigación.

He elegido tres obras poco estudiadas con un tema común, producidas durante el periodo en cuestión: *La prueba de los amigos* (1608) de Lope Félix de Vega y Carpio (1562-1635), *Cómo han de ser los amigos* (1612), de Tirso de Molina (Gabriel Téllez, 1581-1648), y *Ganar amigos* (¿1620?) de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581-1639). La coincidencia temática de la amistad permite observar las diferentes construcciones dramáticas en torno a un mismo asunto, lo que a su vez revela las tensiones que se crean y, en algunos casos, quedan latentes porque no se resuelven dramática sino ideológicamente. Serán, pues, la manera en que tales tensiones son presentadas y, en su caso, resueltas o no, lo que se muestra como indicador de la transición que hemos sugerido.

El periodo abarcado comprende desde la publicación del “Arte Nuevo” hasta los años 1617-27, cuando en torno a Lope se gestan varias polémicas ampliamente conocidas.¹³ Lope, pues, entra en una crisis de transición, no sólo en su vida pública y personal sino también en su trabajo dramático, que se ve obligado a defender estética e ideológicamente. Esto significa también un cambio de perspectiva dramática que abre las puertas al teatro barroco. Tal cambio se manifiesta en el más ilustre de los discípulos de Lope, Tirso de Molina; ambos se habían encontrado por primera vez en Toledo entre 1601 y 1604 creándose entre ellos una profunda relación si no amistad. En este lapso, y entre las teatralidades de Lope y de Tirso aparece un *outsider*, Juan Ruiz de Alarcón, cuya

caras de la misma moneda, su estructura significativa y su estructura significante. En el proceso teatral, a diferencia de la simple lectura literaria del texto dramático, entran en juego estas dos estructuras para revelar el sentido dramático de la obra, que, como hemos observado, no es necesariamente aquel que se deduce de la temática abordada por el autor. En otras palabras, la teatralidad crea un discurso “teatral” que, además del discurso temático o ideológico explícito en el texto, revela otra dimensión que hasta entonces sólo estaba implícita en la obra escrita.

¹³ Ver Joaquín de Entreambasaguas, “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos”, en *Estudios sobre Lope de Vega*. Tomo I, Madrid, 1946.

obra dramática, escasa comparada con la de los dos hispanos, se ve como una intervención no siempre bienvenida y groseramente ignorada por los polemistas aristotélicos. Alarcón, sin embargo, aporta otros elementos que permiten ver más claramente el carácter transitorio de la teatralidad de éste periodo.

La prueba de los amigos había sido escrita por Lope dos años antes de su estreno en 1608.¹⁴ Versa sobre el sentido de la amistad, y no sería aventurado sugerir que tanto Tirso como Alarcón, motivados por la obra de Lope, intentaron ofrecer su propia versión del tema bajo una estructura dramática distinta. En efecto, es interesante notar que en Lope las acciones se realizan en la urbe madrileña por personajes que no pertenecen a la nobleza, por lo que se puede clasificar, siguiendo a Ignacio Arellano, como comedia urbana, con los rasgos que éste distingue.¹⁵ Tirso, por su parte, construye su trama en torno a la nobleza feudal, en tanto que Alarcón ubica su obra entre la urbe y el palacio con personajes cuya nobleza de casta es cuestionada. Este último rasgo del teatro alarconiano y la elección de un espacio dramático cambiante permite ubicarlo como un teatro de transición entre Lope y Tirso, o más generalmente, entre la “comedia nueva” y el barroco.

Así también, la elección del contexto social manifiesta ya una preferencia ideológica y una perspectiva desde la cual se cuestiona la amistad. Para Lope, la verdadera amistad parece imposible entre el vulgo urbano, haciendo eco posiblemente a la ideología quevedesca de *El buscón*. En cambio para Alarcón, y sobre todo para Tirso, el sentido de la amistad está indisolublemente ligado a la nobleza. Pero aún aquí notamos una diferencia. Como ya sabemos, para Alarcón la nobleza es de carácter, en tanto que para Tirso es de casta. Estas diferencias se hacen patentes en la estructura dramática que ellos eligen para demostrar su punto de vista, pero al mismo tiempo la misma estructura dramática revela, en su teatralización, aspectos significativos.

Lope, pues, construye su obra como una serie de episodios conectados entre sí por medio de las acciones de tres personajes: Feliciano, Dorotea y Leonarda. En torno a ellos se realizan otras acciones por personajes secundarios. Los amigos de Feliciano, durante el sepelio de su padre con el que abre la obra, muestran desde el principio la falsedad que impera en las relaciones entre los personajes:

¹⁴ Lope Félix de Vega y Carpio. *Obras selectas*, edición de Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1969, vol. I, pp. 1415-1452.

¹⁵ Arellano, *op. cit.*, 76 y ss.

Tancredo: No he podido
sujetar mi mal humor;
dar el pésame es mejor
a este hipócrita fingido,
a este alcahuete bellaco,
a este Pármeneo fiel
que yo me avendré con él. (p. 1417)

Queda así establecido que la amistad, lejos de ser sincera y auténtica, es motivada por el interés. Mas al mismo tiempo se muestra que la actitud de Feliciano y la su criado, Galindo, no ha sido diferente con su ahora difunto padre:

Feliciano: [...] Diez años antes quisiera
que fuera muerto el que ya,
el que como tú dices, se va
con tan hermosa primera. (p. 1418)

Por consiguiente, tales actitudes prefiguran ya lo inevitable de las acciones que siguen. Leonarda, la amante, quien, habiéndose entregado a Feliciano y ya sin el impedimento del padre le exige casamiento, adopta en cambio una actitud un tanto ambigua, pues aunque la mueve el mismo interés, confía, sin embargo, en la palabra y el honor del seductor.

Leonarda: Cuando a ser tu padre el muerto,
Dios sabe cuánto me ha pesado;
no cuanto a haberte culpado
de nuestro justo concierto,
del cual sospecho que agora
tendrás memoria, y de mí,
que por darte gusto fui
a iguales padres traidora. (p. 1420)

Sin embargo, las motivaciones de Leonarda son contrastadas con las de Dorotea, la cortesana, quien, junto con su criada Clara, está presta también a aprovechar la nueva fortuna de Feliciano.

Dorotea: ¿Qué me cuentas?
Clara: Lo que vi

Dorotea: ¿Qué es ya muerto?
 Clara: Esta enterrado
 Dorotea: Bravo suceso
 Clara: Extremado
 Dorotea: Para mí.

¿Qué es, pues, lo que se esperarí de estos personajes? Simple y sencillamente que lleven a sus últimas consecuencias las acciones que ya se espera de ellos. En efecto, los siguientes cuadros se concatenan para mostrar, progresivamente, acciones que muestran la interesada amistad de los amigos de Feliciano, el cinismo y sagacidad de Dorotea, la nobleza de Leonarda y la estupidez de Feliciano. La secuencia lineal de las escenas acentúa, además, la relación causal de las acciones, y éstas, a su vez, van delineando el verdadero carácter de los personajes.¹⁶ El diálogo sólo corrobora lo que se observa: que Feliciano cree asegurar la fidelidad de sus amigos con obsequios que ellos mismos le demandan, sin que se dé cuenta de lo que para el espectador es obvio.

No obstante, la secuencia de acciones más bien predecibles se ve transgredida por otras que no parecen llevar a ningún lado: Leonarda se disfraza de hombre, Ricardo, amante de Dorotea, sale en defensa de Leonarda y muere en duelo con Feliciano, sin que ninguna de estas dos acciones tengan una función dramática evidente. Su función, entonces, sólo puede ser teatral, ya que permite profundizar en la caracterización de los protagonistas, aunque el conflicto que esta transformación sugiere ocurre en otro ámbito, tal vez espiritual, sin que, sin embargo, sea aprovechado por la trama.

En efecto, ni la persistente fidelidad de Leonarda, a pesar del desprecio de Feliciano, ni el creciente cinismo maquiavélico de Dorotea, ni mucho menos el descubrimiento de Feliciano de la falsedad de sus amigos, desembocan en acciones consecuentes. Por el contrario, Lope recurre al *Deus ex machina* con la intervención inesperada de Tello, quien habiendo robado el dinero que Dorotea estafó a Feliciano, termina erróneamente regresárselo a su dueño legítimo y éste, reconociendo súbitamente la lealtad de Leonarda, puede ahora casarse con ella.

Profundizar en los personajes hubiera requerido un desplazamiento de las acciones externas a acciones internas. Tal opción, sin embargo, no es considera-

¹⁶ Esto se observa en la configuración numérica de las escenas de cada acto: 19 en el primero, 18 en el segundo, y 26 en el tercero.

da por Lope quien opta por un desarrollo más ágil y convencional. Sin embargo, la presencia de valores que se revelan en la persistente lealtad de Leonarda choca con la visión cínica del mundo urbano, y alude a un orden más complejo que Lope no se permite desarrollar, ya sea porque tal es el límite del arte que se ha impuesto, o ya porque las condicionantes ideológicas le impiden considerar tal opción.

Juan Ruiz de Alarcón estrenó en 1621 *Ganar amigos*.¹⁷ Si bien el título alude a la amistad, la forma en que será abordada no se revela desde el principio.¹⁸ Por el contrario, hay una fina construcción dramática que integra, además, el manejo de diferentes espacios escénicos. Las diferentes tramas, pues, no están vinculadas secuencialmente en razón del orden causal, sino que representan acciones paralelas, llevando así los entramados secundarios y primarios a convergir en el desenlace. Esto, naturalmente, permite la profundización psicológica que el actor puede explorar ampliamente.

La trama se inicia con la súbita aparición de don Fernando, antiguo amante de doña Flor, quien pone en riesgo la prometedor relación de ésta con don Fadrique, privado del Rey:

Da. Flor	Cuando el Marqués prometía abrasado de amoroso, pasar mi estado dichoso de merced a señoría, ¡viene a ser impedimento de tanto bien don Fernando! (p. 278: vv. 11-16)
----------	---

¹⁷ Juan Ruiz de Alarcón, *Ganar Amigos*; en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. II*, ed. y notas de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, pp. 271-362.

¹⁸ El estudio de Ellen Clayton en *Juan Ruiz de Alarcón, Baroque Dramatist* (Madrid: 1970) sigue a Parker pero desarrolla criterios similares a los nuestros: "The plays will be studied from three aspects: theme (ideology), action (plots an episodes), and characters. This procedure was suggested by A. A. Parker's article [...]" (22). Clayton, sin embargo, tampoco hace referencia a Aristóteles y, como el título sugiere, da primacía al tema, en el que encuentra los elementos barrocos del teatro de Alarcón. Como Parker, ella tampoco ve la relación entre los diferentes elementos dramáticos y deja fuera de consideración el aspecto específicamente teatral. Probablemente por ello Clayton ve a Alarcón como un autor barroco, mientras que nosotros enfatizamos su carácter transitivo entre dos estilos dramáticos.

Ella, pues, decide alentar la esperanza de don Fernando a cambio de su silencio. Pareciera, por tanto, que doña Flor no es más que una mujer de cascos ligeros, astuta e interesada. La trama, sin embargo, revelará que en el fondo lo que la motiva es la fragilidad de su condición como mujer sin estado, lo que la transforma en una figura patética más digna de compasión que de desprecio:

Da. Flor Pues si eres hombre, don Diego,
 y la fuerza del Amor sabes,
 de sus victorias despojo,
 víctima de sus altares,
 ¿qué mucho que una mujer
 contra su poder no baste,
 y más si obligan temores
 y esperanzas persuaden?
 (p. 294: vv. 563-570)

Don Fernando se muestra como el típico amante donjuajesco, quien al ser descubierto ante el balcón de Flor por el hermano del Marqués lo mata. En su huida se encuentra con el Marqués cuya nobleza le lleva a ofrecerle protección, ignorando que el duelo ha sido con su hermano. No obstante, la misma nobleza le lleva a mantener su palabra aún después de enterarse de los hechos. De la misma manera, don Fernando mantiene la palabra dada a doña Flor y no revela su relación aún a riesgo de su vida. Así pues, es el reconocimiento mutuo de la nobleza que implica cumplir con la palabra dada, lo que permite que, no sin tensiones, se desarrolle la amistad entre don Fernando y el Marqués. La virtud en la que se funda la amistad es puesta a prueba en los entramados secundarios, los que desarrollan el enredo hasta que convergen al final para señalar que la confianza y la amistad genuinas rinden frutos.

Fernando Tanto le debo, y así
 me acuso yo por pagarle
 muriendo por él y darle
 la vida que él me dio a mí.
 Yo maté a su hermano, yo,
 y la malicia ha mentido
 cuando informar ha querido
 que el Marqués lo ordenó.
 (p. 358: vv. 2721-2728)

Sin embargo, ya desde el principio de la obra se muestra que la nobleza del Marqués no es tal, pues había intentado seducir con engaños a doña Flor, aprovechando inmoralmente tanto el poder que le daba su posición como la situación de desamparo de la dama. Así que el posterior encuentro con don Fernando lo enfrenta con un conflicto moral que se ve impulsado a resolver, y con ello a cuestionar sus propias motivaciones. La oportunidad de reivindicarse se presenta cuando el Rey le ordena matar a don Pedro, personaje de la corte que, al seducir a una dama, ha violado el honor de la casa real. El Marqués, que de pronto se reconoce en el violador, intenta entonces salvarlo.

Marqués ¿Qué justicia, qué rigor
 si bien se mira, consienta
 castigar tan duramente
 yerros causados de amor?

 Válgame al menos conmigo
 saber la fuerza de amor
 ya que su alteza el rigor,
 hace inviolable el castigo.
 (p. 307: vv. 1043-1046 y 1051-1054)

Las decisiones éticas que deben enfrentar los personajes los mueven, pues, a actuar en contra de lo que se ha prefigurado en ellos, de tal manera que su caracterización y, consecuentemente la trama, se vuelven más complejas, alcanzando incluso a los personajes secundarios. Doña Ana, la amante de don Diego, hermano de doña Flor, no puede sino simpatizar con la precaria condición de inminente cuñada e intercede por ella ante el Marqués. Con ello despierta los celos de Diego, quien dolido intenta seducirla fingiéndose el mismo Marqués. Don Pedro, amenazado de muerte, interpreta equivocadamente las acciones protectoras del Marqués para alejarlo del palacio como ambición y lo acusa del asesinato de su propio hermano. Aún Encino, el criado sucesivamente de Fernando, Flor, Diego y fingido criado del Marqués, también pasa por una crisis de identidad dadas las múltiples actitudes que debe adoptar ante cada nueva circunstancia.

El desenlace es, desde luego, convencional: el orden es restaurado por la intervención del rey, quien perdona la desobediencia del Marqués y restablece el honor respectivamente de doña Ana, doña Flor y doña Inés. Pero ciertamente la convención no resuelve lo que queda latente en el entramado, pues aún más que en la obra de Lope, la profundidad psicológica que alcanzan los personajes

hacen más notoria la inconsecuencia del orden restablecido, ya que la obra termina con ambigüedades que traicionan la aparente justicia declarada: doña Flor es entregada en matrimonio a la persona equivocada, pues aunque el Marqués le ofrece la posición que buscaba, ella realmente ama a don Fernando. Éste, por su parte, cede a su amada por la deuda de amistad contraída con el Marqués, con lo que la justicia termina siendo realmente una farsa social.

Encontramos pues que la obra refleja un tema “ideológicamente correcto”, es decir, el reconocimiento de que la verdadera amistad es atributo de quien posee una nobleza heredada, pero evidentemente la trama muestra que dicha nobleza no es algo dado, sino algo que se construye al formarse el verdadero carácter del personaje. Este detalle, corroborado como una constante en las demás obras de Alarcón, confirmaría que la teatralidad alarconiana es un fenómeno de transición entre dos maneras de hacer teatro: la de Lope y la barroca. Tal carácter transitivo se encuentra en el hecho de que Alarcón permite una caracterización más profunda que la que logran Lope y Tirso en las obras que tratamos, lo que hace más evidente el carácter artificial de las convenciones que, a final de cuentas, sólo existen para resolver el tema abordado de una forma “ideológicamente correcta”.

Pocos años después del estreno de *La prueba de los amigos* de Lope, Tirso estrenó *Como han de ser los amigos*.¹⁹ A diferencia de las obras que hemos examinado, Tirso establece la caracterización de los personajes principales a través de sendos discursos enunciados desde el principio y no por las acciones subsecuentes. Don Gastón, conde de Fox, en el lado francés de la frontera española, se encuentra leyendo una carta que, después de exaltar el valor del castellano don Manrique, narra las circunstancias injustas de su destierro. La protección que don Gastón le ofrece sella, pues, la amistad entre ambos. Acto seguido, don Gastón confía a Don Manrique su amor por Armesinda, cuya mano, sin embargo, ha sido ofrecida ya por intereses políticos por su padre, el Conde Aymerico, a don Ramón.

Así, antes de llegar a las acciones propiamente dramáticas, es el discurso lo que construye el universo dramático, de tal manera que la función de las acciones será solamente corroborar lo que ya se ha enunciado, aunque, como veremos, la trama pareciera sugerir otra cosa. En un torneo don Manrique mata a don Pedro, a la vez que Armesinda se enamora de él. La furia del padre ordena la persecución tanto de don Manrique como de su protector, don Gastón,

¹⁹ Tirso de Molina, *Obras completas*, ed. Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1989, vol. 1, pp. 267-313.

lográndose sólo la aprehensión de éste, quien es condenado a muerte. Don Manrique, mientras tanto, busca el apoyo del rey de Aragón para liberar a su amigo, pero éste le ordena que, por razones políticas, lo considere como muerto y tome posesión de sus tierras y título, a la vez que se le promete obtener la mano de Armesinda. Don Manrique, por el contrario, opta por ir en contra de lo que sería su propio interés social en la amistad establecida con don Gastón.

D. Manrique: [...] porque si se ha de romper
la amistad, solo ha de ser
por amor o por reinar.
Interés y amor me llama;
pero, en fin, soy don Manrique;
padezca yo, y no publique
de mi tal caso la fama. (p. 287)

Sin embargo, Violante, hermana de Armesinda, se encuentra enamorada de don Gastón, de manera que para ganarse su amor le hace creer que don Manrique le ha traicionado. Don Gastón duda entonces de la lealtad de su amigo, y como ocurre que don Manrique efectivamente se ve obligado a tomar las tierras de su amigo para protegerlas, lo que le gana el favor del padre de Armesinda y el ofrecimiento de su hija, su duda se convierte en convicción y decide buscar venganza.

D. Gastón. ¿Cómo es posible que hayas derribado
con el vano interés de una hermosura
la más firme amistad y más segura
que Francia vio jamás y España ha dado?
Labra en palacio en el verano el nido
la golondrina, que parece eterno,
mas huye en el invierno y busca abrigo.
De la falsa amistad símbolo ha sido;
labró el verano, pero huyó el invierno
de mis trabajos el mayor amigo. (p. 290)

En el enfrentamiento entre ambos caballeros, don Manrique desarma a su amigo y le prueba su amistad al regresarle sus tierras y al interceder ante el Conde para que lo perdone y le otorgue la mano de Armesinda, de quien para entonces también ya se encontraba enamorado. Para que don Gastón acepte sin remordimientos, don Manrique finge que el Rey de Castilla le ha perdonado y le

llama para darle en matrimonio a otra dama. Sin embargo, para él esto ha significado llevar la fidelidad a su amigo hasta su límite:

D. Manrique: Gran señor,
 tengo temor, y temor tengo
 que he de perder el juicio
 si el tesoro hermoso veo
 de quien siendo dueño propio,
 ha de gozar otro dueño.
 Lágrimas ablandan mucho
 y el vaso más firme y recio
 que resiste golpes grandes,
 suele romper un pequeño.
 Pasarme quiero a Castilla,
 que imagino que no es cuerdo,
 siendo vidrio la amistad
 quien osa ponerla en riesgo. (p. 305)

Don Gastón acepta la explicación, no sin antes reiterar, fiel a su nobleza, que él estaría dispuesto a sacrificar su amor por Armesinda a favor de la amistad de don Manrique, aunque como es evidente quien realmente se sacrifica, no sin dolor, es éste último.

La súbita aparición del rey de castilla desmiente la historia de don Manrique y revela su nobleza extrema, de tal manera que don Gastón no puede sino responder pidiendo la mano de Violante para liberar a Armesinda, con lo que la amistad y el orden quedan restablecidos. No obstante, aunque evidentemente la trama no ha sido más que la ejemplificación del discurso ideológico anunciado al principio, en ésta se manifiestan las tensiones entre el discurso explícito y el discurso propiamente dramático, el cual sigue su propia lógica.

En otras palabras, las acciones de los personajes revelan que el concepto de amistad de don Manrique es más auténtico que el de don Gastón, mientras que el de éste responde más a la convención establecida. Tal disparidad crea en la trama una tensión que realmente no encuentra resolución y, por tanto, se mantiene latente no obstante el final convencional. Y es que ya que desde el principio don Manrique recibe la confesión de don Gastón sobre su amor por Armesinda, el que éste se case con Doña Violante, y que lo haga en sacrificio a la amistad, deja a don Manrique con un conflicto que no se resuelve. Por otra parte, al final persiste el hecho de que don Gastón efectivamente dudó de la

amistad de don Manrique y, por tanto, su honra ha quedado manchada. Finalmente, la probada fidelidad de don Manrique no puede sino resaltar aún más la inconstancia de su amigo, a la vez que pone en tela de juicio tal fidelidad al aceptar la mano de Armesinda, pues la aparición de Violante es claramente un artificio para resolver el conflicto.

Obviamente, las verdaderas tensiones dramáticas creadas por la lógica del entramado son resueltas, una y otra vez, con el recurso de la convención. Sin embargo, cuando entramos en la teatralidad del Barroco descubrimos que la convención ya no es simplemente una elección que, como en Lope, resulta casi mecánica. Por el contrario, la convención empieza a adquirir una fuerte carga ideológica que trata de resolver las contradicciones que la lógica de la trama teatral crea. Y es precisamente porque la tensión dramática prevalece por encima de las determinantes ideológicas, que la teatralidad del Siglo de Oro adquiere una estatura que trasciende su propia época.

El concepto de amistad permite observar, pues, la profunda contradicción irónica entre la verdad poética y las convenciones ideológicas que concurren en el drama del Siglo de Oro. A la vez, hemos notado que este fenómeno se manifiesta también como un desplazamiento de la fórmula, más "teatral", de Lope, a la de Tirso, más ideológicamente determinada.²⁰ Esto, naturalmente, pasando, por Alarcón como fórmula transicional. Desde luego, la función ideológica del teatro áureo ha sido ampliamente estudiada, sin embargo, hemos sugerido que la dimensión propiamente dramática tiene una lógica propia cuyo estudio, más a fondo de lo que es posible en este espacio, podría revelar una visión distinta de la función del teatro del siglo XVI y de sus posibilidades escénicas contemporáneas, cuando su teatralidad ya no está constreñida por las convenciones ideológicas de su propia época.

²⁰ Para una discusión del significado del barroco teatral, ver H. W. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Rodolpi, Amsterdam, 1981. Para la ideología del Barroco ver el clásico artículo de Stephen Gilman, "An Introduction to the Ideology of the Baroque", en *Symposium*, 29 (1946), pp. 82-107.