



Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

XLII Jornadas de teatro Clásico

Almagro, 9, 10, y 11 de julio de 2019



Edición cuidada por
Rafael González Cañal
Almudena García González

*SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Y EL TEATRO NOVOHISPANO*



CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P

Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

XLII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2021

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(42º. 2019. Almagro)

Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano: XLII jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

224 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 45)

ISBN: 978-84-9044-457-3

1. Sor Juana Inés de la Cruz. 2. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 45.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico -anil.es-

Impresión: Masquelibros.

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-457-3 (edición impresa)

D.L. CU 55-2021

ISBN: 978-84-9044-458-0 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.00



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

PALABRAS PRELIMINARES

Por primera vez me toca a mí redactar estas palabras preliminares que abren el volumen de las actas de las Jornadas de teatro clásico de Almagro. En las veintisiete ocasiones anteriores en que la Universidad de Castilla-La Mancha ha organizado las Jornadas de teatro clásico de Almagro, ha sido mi compañero Felipe B. Pedraza el encargado de esta presentación, pero en 2019 decidió retirarse de las Jornadas con la misión cumplida después de un trabajo de muchos años. Él ha consolidado y mantenido esta actividad contra viento y marea. Hoy podemos decir que nuestras Jornadas almagrañas se han convertido en todo un referente del diálogo y el entendimiento entre los estudiosos e investigadores y la gente del teatro que tanto se ha venido demandando. No podemos más que agradecerle su trabajo y entusiasmo a lo largo de tantos años.

Para celebrar las XLII Jornadas contamos con la ayuda de diferentes instituciones a las que queríamos agradecer su apoyo y su confianza: el Instituto Almagro de teatro clásico, las Cortes de Castilla La Mancha y la Facultad de Letras de nuestra universidad.

Además, disfrutamos de la presencia de colegas y amigos que vinieron a apoyar nuestras Jornadas de una manera desinteresada y entusiasta: Matías Barchino, decano de la Facultad de Letras, que colaboró generosamente en esta edición; Antonio Serrano, director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería durante muchos años, que se encargó de moderar el coloquio de los directores escénicos; Luciano García Lorenzo, que también dirigió algunas ediciones de estas Jornadas en los primeros tiempos y que, después fue director del Festival de Almagro durante ocho años; Francisco Domínguez Matito que trajo a Almagro un nutrido grupo de becarios de la Universidad de La Rioja; y Mar Zubieta, fiel amiga de las Jornadas, que presentó las publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A todos ellos, mi agradecimiento.

Y he de dedicar también unas palabras de gratitud a los asistentes, a todos los que han querido dedicar su tiempo a reflexionar sobre esa figura apasionante que es Sor Juana Inés de la Cruz. A ella le tendría que dar también las gracias por conseguir casi un centenar de matriculados y propiciar ese ambiente mágico y cordial que vivimos durante aquellos tres calurosos días del julio almagreño.

Gracias a los ponentes, a los mexicanos y a los españoles, que nos han permitido acercarnos a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz y al teatro novohispano. Tuvimos la suerte de contar con la presencia de Margo Glantz que, con su saber y simpatía, inauguró brillantemente esta edición, en un entusiasta y rico diálogo con Beatriz Aracil. Contamos también con Sara Poot Herrera, Carmen López Portillo, Judith Farré y Javier Rubiera que nos ilustraron sobre diversos aspectos de la obra de Sor Juana y del teatro novohispano. Un capítulo aparte mereció Juan Ruiz de Alarcón, el otro gran dramaturgo mexicano, a quien dedicaron sus intervenciones Germán Vega García-Luengos y José Montero.

Un apartado especial merece la aportación de los directores y actores que pasaron por nuestros coloquios para explicar su trabajo y atender todo tipo de cuestiones y sugerencias. La presencia de Helena Pimenta y los actores de la CNTC en el último coloquio puso el broche de oro a esta edición. A todos ellos, muchas gracias.

Todo ello fue posible gracias a un equipo entusiasta y experimentado formado por Elena Marcello, Almudena García, Alberto Gutiérrez, Conchi Astilleros y Roberto González, con la ayuda inestimable de nuestros becarios: José Luis Muñoz, Carmen Santana, Andrea Espadas y Celia Román.

Esperemos que estas actas reflejen de alguna manera lo mucho que disfrutamos y lo mucho que aprendimos en estas entrañables Jornadas dedicadas a Sor Juana.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Elena E. Marcello,

Alberto Gutiérrez Gil

María Concepción Astilleros

BECARIOS

José Luis Muñoz Muela

Carmen Santana Bustamante

Andrea Espadas Ureña

Celia Román Álvarez

Programa

Martes 9

- 10:30 Recepción y entrega de documentos
- 11:00 Inauguración de las Jornadas
- 11:30 Margo GLANTZ (Univ. Nacional Autónoma de México y Academia Mexicana de la Lengua): *En las aguas de Narciso: la producción dramática de Sor Juana*. Diálogo con Beatriz ARACIL (Univ. de Alicante)
- 13:30 *Libros en escena*
Mar ZUBIETA:
Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
- 13:30 Visita al corral de comedias
- 18:00 Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Univ. de Valladolid):
Lo que aún no sabíamos de Ruiz de Alarcón
- 19:00 José MONTERO REGUERA (Univ. de Vigo):
La complejidad estilística de «La verdad sospechosa» de Ruiz de Alarcón
- 22:45 Representación teatral: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro (Fundación Siglo de Oro/ Rakatá). Palacio de los Oviedo

Miércoles 10

- 10:00 Sara POOT HERRERA (Univ. de California, Santa Bárbara & UC-Mexicanistas):
Sor Juana y «una cómica», actriz que recitó el poema del «Neptuno Alegórico»
- 11:00 Judith FARRÉ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas):
«Los empeños de una casa», el diseño de un festejo teatral
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro: Rodrigo ARRIBAS y Fernando GIL
- 17:30 Álvaro CUÉLLAR (Universidad de Kentucky, EEUU): *El teatro de Alarcón y Sor Juana de la Cruz ante las humanidades digitales*
- 18:00 Presentación del número dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz de la revista *Inundación Castálida*
Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO

- 19:00 Coloquio sobre la puesta en escena de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz
Manuel CANSECO (director escénico), Ignacio GARCÍA (director escénico) y Yayo CÁCERES (director escénico)
Presenta: Antonio SERRANO
- 22:45 Representación teatral: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (CNTC).
Hospital de San Juan

Jueves 11

- 10:00 Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO (Univ. del Claustro de Sor Juana, México):
De Fibonacci a Sor Juana
- 11:00 Javier RUBIERA (Univ. de Montreal, Canadá):
El teatro evangelizador novohispano en el contexto del teatro misionero del siglo XVI
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Intervienen: Helena PIMENTA, Joaquín NOTARIO, Beatriz ARGÜELLO y Rafa CASTEJÓN.
- 13:45 Clausura

LA COMPLEJIDAD ESTILÍSTICA DE
LA VERDAD SOSPECHOSA

José Montero Reguera

UNIVERSIDAD DE VIGO

Orcid: 0000-0001-7059-4340

http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.06

Para Germán Vega García-Luengos

Los materiales y reflexiones que ofrezco aquí, consecuentes con los expuestos en mi reciente edición de la comedia alarconiana [Montero Reguera, 2019], tienen una larga gestación en la que confluyen el proceso de ese trabajo que me ha ocupado los últimos años y la celebración de una mesa redonda habida en el teatro Pavón de Madrid, coordinada por German Vega García-Luengos, al calor de las representaciones de la versión de *La verdad sospechosa* que llevó a las tablas la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Helena Pimenta, en la temporada de 2013. Entre las muchas intervenciones de aquella larga sesión recuerdo la del propio coordinador que puso el énfasis, entre otros aspectos, en la cuestión formal de la obra teatral para destacar la complejidad de varios pasajes:

Lo importante es el sentido. Pero esto no quiere decir que sea un discurso sencillo y es lo que se ha dicho frente a Lope, pero sobre todo frente a Calderón:

que el estilo de Ruiz de Alarcón es sencillo. Y gracias a las reflexiones de García May –y de Helena Pimenta y Joaquín Notario, en conversaciones particulares sobre la cuestión– he descubierto la complejidad sintáctica de Ruiz de Alarcón, que yo no me había parado a considerar que era tanta. Lo largas y sinuosas que son sus frases. Una complejidad que yo creo que marca la racionalidad de este hombre, ese deseo de explicar, de no dejar resquicios en su razonamiento (Vega García-Luengos *et alii* [2014: 54]).

La complejidad sintáctica es notable en numerosos casos; a ella ha de sumarse, como de seguido quiero mostrar, una llamativa complejidad semántica.

PLANTEAMIENTO GENERAL Y MÍNIMA APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Sencilla e inteligible en apariencia, desprovista casi por completo de las sonoridades gongoristas que en torno a 1620 comenzaban a incorporarse a la *Comedia nueva*, *La verdad sospechosa* constituye un texto muy rico desde el punto de vista estilístico, construcción de la frase y recursos expresivos que permiten insinuar un camino de aquella no ajeno a la polémica en torno a Góngora.

Parecen reproducirse en la comedia los rasgos con los que habitualmente se ha caracterizado el estilo alarconiano: frialdad, prosaísmo, aticismo, perfección en la construcción del diálogo en sus más diversas variedades, entre ellas la del discreto amoroso; sobriedad, equilibrio, ausencia de lirismo, agilidad. Una buena síntesis de esta tradicional manera de describirlo se halla en Arellano [1995: 384]:

[...] la mayor parte de los discursos verbales de sus obras pertenecen, en casi todos los personajes y situaciones, indefectiblemente al registro del lenguaje discreto, un registro bien definido en la época, distinguible del culterano o cultista, del de la lírica tradicional o del elevado lenguaje de la épica [...] Este lenguaje, satirizado en otros textos auriseculares, como las décimas de Quevedo «Búrlase de todo estilo afectado», que comienzan «Con tres estilos alanos», resulta prácticamente el único que utilizan los personajes de Alarcón: despojado de imágenes, metáforas brillantes y sonoridades gongorinas, y falto también de ingredientes líricos, se adapta a la moderación temática del poeta, pero sin duda resulta poco variado y excesivamente limitado.

En efecto, no es posible encontrar en esta comedia las ricas y complicadas metáforas calderonianas en el estilo de las de Góngora, o los deliciosos intermedios líricos de Lope de Vega; no es menos cierto, también, que en ella se puede encontrar una

combinación muy hábil de registros lingüísticos que muestra la maestría del dramaturgo para caracterizar a los personajes o para el desarrollo de una determinada acción. Por este camino, se hallarán metáforas habituales en la época («Señoras del Tusón», «Coche» – «arco de amor» – «flechas»; vv. 330, 427, 763, 2974), pero otras ya más complicadas con alusiones mitológicas (vv. 439, 581-2, 744, 745, 903, 1343, 1546), algunas de alargada huella; remedos de lenguaje petrarquista (vv. 690-6, 740) y expresiones de germanía (v. 856) o procedentes del juego (vv. 1199, 1860); léxico de esgrima y de las armas de fuego (vv. 1635 y ss., 2736 y ss.); refranes y frases hechas (vv. 432, 1020, 2111, 2526); descripciones costumbristas (vv. 293 y ss., y 665 y ss.); restos de lenguaje conceptista cancioneril (vv. 2511-15), etc.

REGISTRO CULTERANO Y GALANTE

Apenas dos momentos de la comedia pueden asociarse al registro culterano: seguramente esos balines convertidos en «breves volantes orbes» (v. 1635) en el romance de la inventada boda salmantina; con menos convencimiento las «dos purpúreas mejillas» de doña Sancha de Herrera (v. 1530); hay, por ello, que darle la razón a Terracini [1953: 120-121] cuando afirma que «Alarcón prende [...] ciò che costituisce in Góngora il lessico commune, la metáfora volgare, il canovaccio»; y presenta un «gongorismo grammaticalizzato» que es un «trastullarsi su motivi già dati in un senso di complicità col pubblico, l'ingenuità senza vera invenzione, il baroco stereoripato e cerebrale».

Relacionado con ello, pero no exclusivo de este registro, es el lenguaje galante, amoroso con imaginería petrarquista que se hallará en el encuentro con Jacinta en la Platería (vv. 445 y ss.) y en otras situaciones similares, como esta:

Apenas el pie que adoro
hizo esmeraldas la hierba,
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.
(vv. 693-700).¹

¹ Todas las citas de la comedia proceden de Ruiz de Alarcón [2019].

IMÁGENES Y METÁFORAS

Ruiz de Alarcón acude con frecuencia a conceptos e imágenes que desarrolla en el texto para hacer bien visible y comprensible una situación, para transmitir claramente a los espectadores y lectores el sentido de un pasaje del texto; así, cuando se produce la escena entre el padre y el letrado en la que este pone en antecedentes a aquel, se acude a una gráfica imagen, que sintetiza bien el traspaso: «Ya pues, señor licenciado, / que el timón ha de dejar / de la nave de García / y yo he de encargarme dél,» (vv. 55-58). Y se refuerza con otra bien conocida y que Ruiz de Alarcón reitera en, al menos, media docena de comedias (*Los favores del mundo*, vv. 2312-2315; *Mudarse por mejorarse*, vv. 1490-1492; *El tejedor de Segovia*, vv. 362-366; *El dueño de las estrellas*, vv. 248-250, y *La Manganilla de Melilla*, vv. 559-561):

Tan estrecha prevención,
 señor, no era menester
 para reducirme a hacer
 lo que tengo obligación,
 pues es caso averiguado
 que cuando entrega al señor
 un caballo el picador
 que lo ha impuesto y [enseñado,
 si no le informa del modo
 y los resabios que tiene,
 un mal suceso previene
 al caballo y dueño y todo:
 (vv. 121-133; vuelve a emplearse en los vv. 197-204).

Muy interesante a este propósito es la corrección que el autor incorpora en el texto de 1634 sobre el publicado previamente a nombre de Lope de Vega, en 1630, para completar la construcción de una metáfora que ilustra gráficamente la situación de un padre que ha corregir a su hijo mentiroso:

Si la vara no ha podido,
 en tiempo que tierna ha sido,
 enderezarse, ¿qué hará
 siendo ya tronco robusto?
 (vv. 166-169).

La «vara» de 1634 corrige el «vuestra» de 1630, de manera que así permite dar inicio a la imagen que se desarrolla después («vara», «tierna», «enderezarse», «tronco»); en el texto atribuido a Lope, el antecedente de «vuestra» es «autoridad», situado seguramente demasiado lejos (v. 161) y que diluye la cohesión semántica de la imagen (Ruiz de Alarcón [2019: 207]).

Abundan en este sentido las metáforas mitológicas: Apolo, Cupido Midas, Narciso, Eróstrato; las mentiras de García se equiparan a las fábulas de Ovidio. Todas ellas aportan densidad de significado a la comedia, como señaló Jaime Concha [1990: 158-160], hasta el extremo de haberse defendido una estructura y significado simbólicos para la comedia (Burke [1986]; Armas [1996]). Entre ellas, merece ser destacada la construida a partir del gigante mitológico Atlante, que se incorpora en el segundo cuadro del primer acto:

JACINTA. ;Válgame Dios!
 DON GARCÍA. Esta mano
 os servid de que os levante,
 si merezco ser Atlante
 de un cielo tan soberano.
 JACINTA. Atlante debéis de ser,
 pues le llegáis a tocar.
 DON GARCÍA. Una cosa es alcanzar
 y otra cosa merecer.
 ¿Qué vitoria es la beldad
 alcanzar por quien me abraso,
 si es favor que debo al caso
 y no a vuestra voluntad?
 Con mi propia mano así
 el cielo, mas ¿qué importó
 si ha sido porque él cayó
 y no porque yo subí?
 JACINTA. ¿Para qué fin se procura
 merecer?
 DON GARCÍA. Para alcanzar.
 JACINTA. ¿Llegar al fin sin pasar
 por los medios no es ventura?
 DON GARCÍA. Sí.
 JACINTA. Pues ¿cómo estáis quejoso
 del bien que os ha sucedido,

si el no haberlo merecido
 os hace más venturoso?
 DON GARCÍA. Porque como las acciones
 del agravio y el favor
 reciben todo el valor
 solo de las intenciones,
 por la mano que os toqué
 no estoy yo favorecido,
 si haberlo vos consentido
 con esa intención no fue.
 Y así sentir me dejad
 que cuando tal dicha gano
 venga sin alma la mano
 y el favor sin voluntad.
 JACINTA. Si la vuestra no sabía
 de que agora me informáis,
 injustamente culpáis
 los defetos de la mía.
 (vv. 437-476).

Incorporada la imagen en el v. 429, su huella se extiende durante bastantes versos, ya fuera incluso del cuadro en que se inicia: vv. 551-566, 578-81, 581-2, 1148, 1996-1998 y 2082. Se trata de una alusión muy común en aquel tiempo («Voz mui usada de los poetas, y algunas veces en la prosa, para expresar aquello que real o metaphóricamente se dice sustentar un gran peso», *Diccionario de Autoridades*) y también por Ruiz de Alarcón, quien la incorpora en *Ganar amigos*, (v. 2017), y *Los pechos privilegiados* (vv. 345-356). La mención mitológica revela la sutileza alarconiana para crear conceptos (vv. 437-476) a partir de una serie de referencias explícitas («Atlante», «cielo», «mano», «levantar», «alcanzar», etc.) que tienen su correlato metafórico («cumplido», «merecer», «abraso», etc.) e incluyen diversas «colores retóricas» –con la expresión cervantina (*Novelas ejemplares* [2015: 576]– en el estilo de las derivaciones («merecer», «merecido»; «intención», «intenciones»), rimas agudas y complejidad sintáctica (vv. 443-452); juegos de palabras («merecer» / «alcanzar»; «favorecido» / «sucedido») y de contrarios («cayó» / «subí»; «agravio» / «favor»). Todas ellas formarían parte de esas «sutilezas de [...] ingenio» a que se acoge don García en el v. 1523. Se ha destacado asimismo el valor simbólico de esta mención mitológica como punto de partida del primer enredo de la comedia, según ha estudiado certeramente Higashi [2008: 63]:

García asume que la dama a la que ha ayudado y acepta este piropro celeste es Lucrecia de Luna (por cuyo apellido justamente resulta pertinente el juego de palabras con Atlante) y no Jacinta, con quien en realidad habla (I, vv. 551-566). Las metáforas estelares se continuarán para reafirmar el enredo: la calle de la Vitoria será luego «la esfera venturosa / que da elíptica a tal luna» (I, 581-582); don García dirá luego a Camino que es él quien lo guiará «al cielo de tanta gloria» (II, v. 1148) y a la misma Lucrecia que «era vuestra blanca mano / con la que el cielo quería / colmar la ventura mía» (II, v. 1996-1998); más adelante le dirá que «sin eclipse sois luna» (II, v. 2082). Resulta claro que el valor simbólico y dramático de *Atlante* no se detiene en su relación intertextual con los contenidos del repertorio mitológico de la época y que, por el contrario, se construye a lo largo de un conjunto rico de referencias intratextuales más allá del puro *item* léxico.

En definitiva, Atlante se ha convertido en una especie de *leit motiv* semántico cuyo efecto se prolonga durante mucho tiempo.

RETÓRICA Y COMPLEJIDAD SINTÁCTICA Y SEMÁNTICA

Corre parejas con esto la retórica que estructura más de un pasaje como aquel en el que Tristán describe a las mujeres que García se puede encontrar en Madrid (vv. 293-364). En él se parte de un paralelismo inicial («de la suerte», v. 295) entre el «cortesano suelo» (con dilogía: «cortesano», porque en él se asienta la corte, pero también porque abundan las cortesanas, *i. e.*, «prostitutas») y el «cielo»: si en este hay «lucientes estrellas», en aquel «damas bellas», en ambos casos caracterizadas trimembrenmente: las primeras por su «influencia», «resplandor» y «magnitud», empleando para ello tres palabras que remiten al mismo campo semántico (*influir* es voz asociada especialmente a astros y cuerpos celestes, lo que contribuye a la cohesión léxica de todo el pasaje); las segundas, por su «vicio», «virtud» y «estado». Evitará referirse a este segundo tipo de damas, que huyen de ganar voluntades por dinero y son calificadas como «ángeles» (vv. 301 y 303), sino a las que son almas livianas, «divinas», siendo «humanas», «corruptibles», aun siendo «estrellas». Estas segundas se dividen en dos categorías en las que se sigue el paralelismo astronómico en consciente gradación descendente: planetas («bellas casadas» con maridos placenteros, esto es, «consentidores», o ausentes; verdaderas y fingidas), vv. 309-324; y estrellas, a su vez divididas en varias categorías: estrellas fijas y errantes (vv. 325-328), esto es madres que hacen de terceras de sus hijas («cautas pasantes e hijas»); estrellas «de la mayor magnitud» (vv. 329-333),

prostitutas de la mayor 'calidad', de ahí que se les llame «señoras del Tusón»; estrellas más pequeñas («dan menor claridad», vv. 333-340), que no llegan a la magnitud de las anteriores, pero tampoco son como las siguientes; «cometas» (vv. 341-348), esto es, busconas, pues «ni su luz es perfecta / ni conocido su asiento» y «al punto desaparecen»; y, finalmente, «exhalaciones», «niñas» de las que no se da más detalle que la rapidez en la relación (vv. 349-352). Todo ello lleva a una conclusión y una advertencia (vv. 353-364): la primera es que estas damas que don García puede encontrar en Madrid son estrellas fugaces («no estables»), si no es por dinero; la segunda («que adviertas»), es que el zodiaco tiene un signo para el amor («Virgo») y tres para los cuernos («Aries», «Capricornio» y «Toro»), y que debe actuar en consecuencia. Esta descripción metafórica tendrá aún más recorrido, pues servirá para ponderar a Jacinta y Lucrecia (y sembrar un punto de duda en el galán, dado la belleza de ambas): «[...] si aquella / que tras ella sale agora / puede ser sol de su aurora, / ser aurora de su estrella» (vv. 421-424), esto es, que la una es el sol que ilumina el amanecer y la otra, por dilogía, es un cometa luminoso junto a una estrella, de manera que así ambas quedan equiparadas en belleza: la primera es aurora y estrella, la segunda sol y aurora (Ruiz de Alarcón [2019: 18 y 229]).

Por este mismo camino cabría destacar cierta tendencia al hipérbaton (vv. 1630-1635, por ejemplo) y a las estructuras anafóricas y repetitivas bien organizadas que llegan a una conclusión derivada de la perfecta disposición de los argumentos previos (parlamento de Camino, vv. 2168-2185). No falta tampoco la ironía metaliteraria, como la que se emplea para referirse al lenguaje alambicado y metafórico del galanteo amoroso (vv. 384-8), aunque hay más casos.

CANCIONERO Y COMEDIA

Particular interés reviste el uso de los recursos procedentes del cancionero en las escenas de la Magdalena, el punto álgido de la comedia, tanto desde el punto de vista argumental como escénico (vv. 2475-2525), pero también en otros varios lugares de la comedia: vv. 1775-1783; 1880-1886; 1967-1970; 2324-2334. En todos ellos se hallarán los rasgos formales esenciales de este movimiento literario. Cuando las cosas se ponen complicadas, se sube el tono o se aborda una cuestión problemática, se acude a juegos derivativos cancioneriles: vv. 1461-1468 (don Beltrán a García sobre la mentira) y se extiende unos versos más (con juegos de contrarios también): vv. 1470-1475. Así sucede también en el momento culminante de la descripción / enamoramiento de la inventada dama salmantina: vv. 1556-1559 («verla», «viéndola» >> «cegar»,

«abrasado», «bronce». Y lo mismo, en torno al verbo ser, en la escena en el balcón con Lucrecia (vv. 1459-1971). Este gusto por los recursos cancioneriles es extensible a otras obras alarconianas donde también menudean, con efectos similares, al menos en *Los favores del mundo* (actos 1 y 2), *Los empeños de un engaño* (acto 1), *El dueño de las estrellas* (acto 1), *La amistad castigada* (acto 1 y 2), *La manganilla de Melilla* (acto 2), *La prueba de las promesas* (acto 3), *No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de don Blas, 1ª parte* (acto 3), *El acomodado don Domingo de don Blas* (actos 2 y 3).

Esta abundancia de elementos cancioneriles quizás pudiera tener una trascendencia mayor de la que a simple vista parece (como un mero recurso formal) si se interpretan *avant la lettre* a la luz de una obra de Lope de Vega: *El castigo sin venganza*. Escrita al tiempo que se publicaba la edición definitiva de *La verdad sospechosa*, esta es, al menos, una década anterior; según registra el autógrafo, aquella fue rematada por Lope el primero de agosto de 1631 y aprobada para su representación el 9 de mayo del año siguiente, y se trata de una obra que ha sido definida como un «monumento al Cancionero» (Rozas [1986/ 1990: 383]). Quizás, salvando la distancia temporal entre una y otra, sus autores estaban explotando unos mismos recursos expresivos que les distanciaban claramente de los nuevos aires gongorinos que se estaban incorporando al teatro, siquiera muy incipientemente a la altura de 1620, de manera rotunda una década después; si Lope se muestra beligerante en su oposición a los «poetas noveles» gongorizantes, no así sucede en el caso de Juan Ruiz de Alarcón, cuya postura ante esta situación habría que deducir implícitamente. En todo caso, ambos caminan por una misma senda teatral.

UN TEATRO DE LA PALABRA

La suma de los diversos elementos formales que he ido explorando aquí hace particularmente interesante esta comedia de Alarcón, dado que, si unimos al uso de los recursos cancioneriles (figuras, recursos, métrica) a la ausencia de lenguaje gongorino, la buscada trabazón semántica de muchos pasajes, su complejidad sintáctica, la densidad léxica y los juegos retóricos que insisten en el significado (derivaciones, juegos de contrarios, dilogías [vv. 295 y 422-3], metáforas, metonimias, interrogaciones retóricas, topografías, gradaciones, ironías, oxímoron, etc.), quizás estamos ante una toma de posición en la contienda estilística del momento, con Góngora —y los gongoristas— de un lado, y Quevedo y Lope de otro; más cerca de estos últimos estaría Juan Ruiz de Alarcón.

La verdad sospechosa, desde esta perspectiva, se sitúa en la línea de un teatro de la palabra, que avanza lo que se encontrará en piezas teatrales lopescas posteriores, en torno a 1630, frente a las técnicas y recursos dramáticos espectaculares de Calderón, Rojas Zorrilla, etc. Un texto, pues, situado en el contexto de dos maneras de hacer teatro: la de los que reivindican los recursos de la palabra (Lope a la cabeza), y la de los que potencian los elementos espectaculares, esto es, aquellos a quienes el propio Lope de Vega calificó como «pájaros nuevos» o «noveles», «poetas de albayalde», autores, en fin, de un teatro de «metafísicas violencias / fundado en apariencias»: Jerónimo de Villazán, Cubillo de Aragón, Mira de Amescua, Coello, Diamante, etc. (Los versos, muchas veces recordados, proceden de la *Epístola a Claudio*, de Lope). Ruiz de Alarcón estaría más cercano al primer grupo, consecuente, además, con estos versos de *El acomodado don Domingo de don Blas*: «Que la poesía fundada / en hermosura de acentos / es música de instrumentos / que suena y no dice nada» (II, vv. 1613-1616 [Alarcón, 2002: 151]).

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- ARMAS, Frederick de [1996]: «The Burning of Aephesus: Cervantes and Alarcón's *La verdad sospechosa*», en Mercedes Vidal Tibbits, ed., *Studies in Honor of Gilberto Paolino*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 41-56.
- BURKE, J. F. [1986]: «'The Banquet of Sense' en *La verdad sospechosa*», *Hispanic Studies in Honor of A.D. Deyermond*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 51-56.
- CERVANTES, Miguel de [2015]: *Novelas ejemplares*, ed., José Montero Reguera, Barcelona, Penguin Books.
- CONCHA, Jaime [1990]: «El tema del segundón y *La verdad sospechosa*», en Bridget Aldaraca, Edward Baker y John Beverly, eds., *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1990, pp. 143-168.
- MONTERO REGUERA, José [2019]: Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. José Montero Reguera con la colaboración de María Jesús Fontela Fernández, Madrid, Real Academia Española.
- ROZAS, Juan Manuel [1986/1990]: «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*» [1986], *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 355-83.

- RUIZ DE ALARCÓN, Juan [2002]: *El acomodado don Domingo de don Blas*, ed. Germán Vega García Luengos, Reichenberger, Kassel.
- [2019]: *La verdad sospechosa*, ed. José Montero Reguera con la colaboración de María Jesús Fontela Fernández, Madrid, Real Academia Española.
- TERRACINI, Lore [1953]: «Un motivo stilistico: l'uso dell'iperbole galante in Alarcón», en *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, Roma, Università di Roma, Facoltà di Magisterio, pp. 83-121.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán *et alii* [2014]: «Mesa debate *Lo que la mentira crea*, en torno al montaje de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, dirigido por Helena Pimenta», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 30, pp. 17-87.

