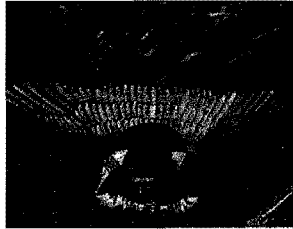


«Injerto peregrino de bienes
y grandezas admirables»

Estudios de literatura y cultura
española e hispanoamericana
(siglos XVI al XVIII)



EDICIÓN DE
Lillian von der Walde
María José Rodilla
Alma Mejía
Gustavo Illades
Alejandro Higashi
Serafín González

Lillian von der Walde, María José Rodilla, Alma Mejía, Gustavo Illades, Alejandro Higashi y Serafín González, eds., *"Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables"*. *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*.

Primera edición: 2007

D. R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD IZTAPALAPA
2007

División de Ciencias Sociales y Humanidades
San Rafael Atlixco, 186. Col. Vicentina
09340 México, D. F.
pubf@xanum.uam.mx

ISBN: 970-31-820-2

ISBN: 978-970-31-820-6

Impreso en México

La estructura dramática de *El desdichado en fingir*: *Dispositio*, versificación y semántica

Lillian von der Walde Moheno

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA

En el último decenio del siglo XX y en lo que va del actual, las investigaciones de la dramaturgia alarcóniana precisan, cuestionan o echan abajo ciertos tópicos críticos que privaron durante años. Me refiero, por ejemplo, a la consideración de que el aporte al género “comedia nueva” por parte del escritor es en verdad escaso (Frenk, “Prólogo”), y a la idea, ciertamente exitosa, relativa al Alarcón sereno, cortés y, sobre todo, estricto moralista.¹ En lo que respecta al último punto, debo decir que, precisamente, *El desdichado en fingir* causa alarma o extrañeza en los pocos estudiosos de antaño que la

¹ Véanse, v. gr., estas palabras de Pedro Henríquez Ureña: “El honor debe ser cuidadosa preocupación de hombre o mujer; y debe oponerse como principio superior a toda categoría social, aunque sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre [...]. Entre las virtudes, ¡qué alta es la piedad! [...]. Además, [...] son particularmente caras las virtudes que pueden llamarse *lógicas*: la sinceridad, la lealtad, la gratitud, así como la regla práctica que debe complementarlas: la discreción. Y por último, hay una virtud de tercer orden que estinaba mucho: la cortesía (“Don Juan Ruiz de Alarcón” 38). Y una muestra más: “All of Alarcón’s plays dramatize a moral virtue or virtues and all of these moral virtues proceed from the character of the human being [...]. [*La verdad sospechosa*, *La prueba de las promesas*, *Las paredes oyen* y *La industria y la suerte*] should [...] be classified as plays which deal with Christian virtue in the intimate social atmosphere of the city” (Claydon, ... *Alarcón: Baroque Dramatist* 163).

abordan: unos la descodifican como obscena en ciertas partes (Fernández Guerra, *Don Juan Ruiz* 175) y plagada de personajes viciosos (Alberto Lista, cit. Hartzzenbusch, "Caracteres distintivos" 519); otros, en cambio, prefieren el silencio ante la dificultad de sustentar, con base exclusiva en el texto, el propósito edificante o moral del dramaturgo. Y es que, de acuerdo con mi análisis, en buena medida se trata de la dramatización, mediante una historia específica, de elementos de la preceptiva ovidiana y sus —para Alarcón— irónicas consecuencias (Walde Moheno, "El influjo de la tradición"). He aquí, por tanto, una interesante contribución al género que cubre, además, las expectativas del público de la comedia en cuanto que a todos brinda original entretenimiento, al tiempo que permite, al receptor "discreto", entender la particular aplicación intertextual.²

La construcción de la trama es sorprendente por intrincada y, a la vez, precisa.³ Se sustenta en el recurso autorial de la suplantación de personalidades, que da lugar a innumerables enredos; se ve apoyada, asimismo, por la determinación de ciertos paralelismos, entre los que destaca uno expuesto en la primera jornada: el de Arseno, amado de la protagonista, con Persio, quien pretende conquistarla (Josa, *El arte dramático* 145; Walde Moheno "El influjo"). El primer eje de construcción se mantiene prácticamente hasta el final de la obra; sin embargo, resulta en consecuencias diferentes ya en la misma primera jornada: a Persio se le cree que es Arnesto, hermano de Ardenia, mientras que a Arseno no; uno es acogido en la casa de la amada, y al otro, en virtud de los celos del Príncipe, se le condena por "loco" y va a dar a una jaula de manicomio —hecho que interpreto como la metafórica concreción, por parte del dramaturgo, de lo realizado por su personaje, esto es, la "locura" del fingimiento; ésta también será punida en Persio, pero habrá que esperar a la tercera jornada para que se haga de forma definitiva. Ahora bien, no obstante la ruptura en el destino de sendos personajes, tanto el

² De la variopinta asistencia a las puestas en escena, los dramaturgos del periodo áureo prefieren hacer una distinción global entre "vulgo" o "plebe" —con frecuentes valoraciones negativas— y público "discreto" o, como lo llega a llamar Ruiz de Alarcón, "vulgo cortesano" (*Todo es ventura*, I, l. 289). Remito sólo a los artículos de J. M. Díez Borque, "Lope de Vega y los gustos" e "Ideas sobre teatro".

³ Sólo he encontrado un descuido, pero que puede no ser tal en virtud del contexto en el que aparece. Me refiero a que en el v. 2267 el autor lleva a la protagonista a atribuir a Persio la excusa que se adujo para ocultar el intento del personaje masculino de forzarla al amor; sin embargo, el pretexto fue, en su momento, ocurrencia del criado Tristán: "Famoso el picón ha estado" (v. 1769, y luego vv. 1770-1772. Cito por mi propia edición, aún inédita).

recurso de la suplantación realizada por ambos como su paralelismo inicial seguirán siendo motores fundamentales para la creación de subsiguientes enredos.

Ante la compleja estructura de la obra que aquí apenas esboqué en términos muy generales, la versificación quizá resulte más sencilla. Y es que hay 582 redondillas, que ocupan un total de 2328 versos;⁴ sólo, pues, 499 versos, más los pequeños segmentos en prosa, presentan una construcción diferente. Si estamos frente a un mundo de redondillas, juzgo que aquellas partes que no lo están implican un mecanismo artístico autorial con el que se asegura que su contenido sobresalga.

El primer corte al sistema métrico se da después del verso 296, por la inserción de una carta en prosa:

[Persio:] *Yo tengo un hermano en Roma, veinte años ha, llamado Arnesto, a quien de edad de cinco llevó Roberto, hermano de mi padre, yendo a servir al cardenal Coloma de mayordomo. Este hermano dirás que eres, y que te vienes por aver muerto nuestro tío; que los muchos años de ausencia, la mudança de niño a hombre y la corta vista de mi viejo padre aseguran el no ser desconocido. Y con esto viviremos seguros del Príncipe, dándome primero palabra de esposo, que desde luego te doy de esposa. Tu Ardenia?*

Pues bien, este trozo reitera las instrucciones del fingimiento, que es —nada más y nada menos— la base estructural de la comedia y, en lo que concierne al desarrollo de la trama, tendrá importancia concreta en el desenlace (vv. 2740-2766). De hecho, la epístola resulta en disparador del enredo en el momento que aparece, pues como ha quedado dicho, no sólo Arseno llevará a cabo la traza de Ardenia, sino también Persio por tramposa apropiación del documento:

TRISTÁN: ¿Qué le dizes al papel?
PERSIO: Digo, Tristán, que mañana
 cumpliré, de buena gana,
 lo que ordena Ardenia en él.

⁴Vv. I: 1-472 (120), I: 641-916 (69), II: 917-1312 (99), II: 1341-1432 (23), II: 1473-1800 (82), II: 1811-1866 (14), II: 1878-1913 (9), y III: 1980-2643 (166).

TRISTÁN: ¿Cómo?

PERSIO: Mañana he de ser
hermano de la que adoro;
y ella, su casa, y tesoro,
han de estar en mi poder.
[...]
¡Vive Dios! Que he de engañalla,
Tristán, con su mismo engaño.

TRISTÁN: Es atrevimiento extraño.

PERSIO: Sígueme, ayúdame y calla.
[...]

Tres mil ducados tendré
de renta desde mañana,
y de mi querida hermana,
si puedo, al fin gozaré.

TRISTÁN: ¿De modo que a buena cuenta
este papel te ha valido
gozar de la que has querido
y gastar tres mil de renta?

(vv. 297-324)

Nótese que se subraya la doble treta mediante un juego paronomásico: “engañalla” “con su mismo engaño”. También obsérvese el empleo de repeticiones, con objetivos de caracterización negativa, que destacan la innoble intención del personaje: en distribución trimembre se indica que Persio busca alcanzar a Ardenia, más “su casa y tesoro”, idea de enriquecimiento y gozo que se reitera, en diferentes voces, en las dos últimas redondillas transcritas. He aquí una pequeña muestra del arte alarconiano.

Los versos 473 a 640 constituyen un romance en *e-a*, y se trata de una secuencia esencial para el desarrollo de la trama: contienen la confesión de Persio de su deshonesto relación con Celia. Todo en un diálogo dramático tenso porque no se sabe quién es el emisor del discurso y porque la confesión, con gradación ascendente en lo que respecta a la gravedad de lo revelado, se sucede lentamente en virtud de las suspensiones que provoca el intercambio de parlamentos entre Arseno y la dama. En síntesis, en esta isla en el mar de redondillas —cuyo contenido se hace posible en virtud del paralelismo entre los personajes masculinos principales— se concentra el origen de la historia

gala de recursos formales que implican, también, una manera de revelar el estado anímico de los personajes involucrados; por ejemplo, la resolución de Celia mediante polisíndeton en la que la última repetición del nexa pertenece a una agrupación semántica diferente:

CELIA: *Ni engaños ni fingimientos
ni, del papel, la invención
han de impedir mi razón
ni han de mudar mis intentos.*
(vv. 1269-1272)

Véase, también, la paronomasia —con epímore y políptoton a manera de epífora— en construcción paralelística y antinómica:

[CELIA:] *Que pues vos tan claro hablastes,
yo también claro he de hablar;
que a otra no avéis de engañar
del modo que me engañastes*
(vv. 1277-1281)

Y el enfado de Ardenia, y la desesperación de Arseno, que se demuestran en la formación de un verso a dos voces, que obliga a la rapidez en la enunciación:

ARDENIA: *¿Qué tengo que esperar más?
¡Vamos!*
ARSENO: *¡Señora!*
ARDENIA: *No creas*
ni que ya jamás me veas
ni que te veré jamás.
ARSENO: *¡Bueve! ¡Escucha!*
ARDENIA: *Indicio fuera*
de quererte perdonar.
(vv. 1285-1290)

Prácticamente concluye esta situación con el exasperado estado mental de Arseno. Éste se dirige, con contenidos diferentes incluso en un mismo verso,

a las dos destinatarias, y todo en un juego exclamativo con repeticiones estrictas o relajadas (sinonímicas):

ARSENIO: [*A Ardenia:*] ¿Por qué me quieres matar
sin oírme? ¡Buelve, espera!
¡Celia: demonio, muger!
¡Vete, déxame! [*A Ardenia:*]; Señora,
buelve! [*A Celia:*]; Vete, engañadora!
¿Qué esperas? ¿Qué ay más que hazer?
[...]

(vv. 1291-1296)

Pues bien, después de tanta desgracia y agitación, con su sobresaliente apoyo estilístico, el romance en *o* viene a representar una drástica variación; esto es, una suerte de pausa formal que obliga a distinguir su contenido. Además, hay un evidente cambio de tono, pues quien habla es el criado Sancho, sujeto a mecanismos autoriales de comicidad. De esta manera, se repara con humorístico relajamiento en la triste conclusión del asunto. Alarcón, por cierto, hace que la voz de Sancho cierre la que, en virtud del humor, ya no resulta tan trágica escena:

SANCHO: [...]
Buenos, Celia, nos dexáis;
buenos quedamos por vos:
presos, sin blanca y agenos
de todo humano favor.
Pensava yo que durara
la prisión como empeçó:
al comer, qual que gallina;
al cenar, qual que capón.
Espantástesnos la caça:
perdió, por vos, mi señor
a Ardenia, y a vos, por ella;
y a Ynés, por entrambas, yo.
Y ya nos será forçoso
comer la endeble porción

de un loco que, quien la vea,
 dirá que otra vez sirvió.⁷
 Comeremos hormiguillo,
 mar donde nunca alcançó
 sólo un grano de avellana
 el loco más nadador.
 ¿Luego avrá mudar camisa?
 Ya me considero yo
 hecho, de aquestos egidos,⁸
 el ganadero mayor.
 De todas estas desdichas
 vos, Celia, la causa sois.
 ¡Plega a Dios, fiera zelosa,
 que no os lo perdone Dios!

(vv. 1313-1340)

La siguiente ruptura a la práctica de las redondillas se constituye por los versos 1433 a 1472, que conforman cuatro coplas reales del tipo *ababacddc*. El cambio formal contiene la que califico como *ars amatoria* de corte ovidiano, en voz del criado de Persio, Tristán. Se evidencia, aquí, a la vez que se concreta, el empleo intertextual que ha estado presente a lo largo de la comedia. La distribución de la materia la realiza Alarcón efectivamente a manera de *lectio*. La primera copla, esto es, los diez versos iniciales en la nueva forma poética, marcan la necesidad de aprovechar la oportunidad para acceder a la amada; para el caso de Persio se requiere, que es punto de la siguiente copla, obsequiar, lisonjear y servir a la doncella, así como llevar a efecto, después, una treta. Ésta se divide en dos partes, y su desarrollo ocupa, asimismo, dos coplas reales: 1) que la memoria —pienso que por intercesión de la imaginativa— despierte la pasión amorosa mediante la *narratio* de una historia de amor; y luego, según orden debido (no podía esperarse otra cosa si la base es Ovidio), 2) contar una historia sexual que encienda a la mujer al grado de que desee consentir a las pretensiones eróticas del hombre; entonces, “¡allí es Troya!”. Estos son los versos de la *lectio*:

⁷ “Cierta menestra hecha de pan desmenuçado en forma de cabeças de hormigas” (Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española* 700a).

⁸ “Е.ΠΙΟ). s. m. El campo ó tierra [...] que no se planta ni se labra” (*Diccionario de la lengua...* 1817, 342, 3).

TRISTÁN: [...]

Quien el dolor que padece
ha dicho a su dama bella,
si una ocasión se le ofrece
y no se atreve a cogella,
no tener otra merece;

mas quien, como tú, procura
mover una peña dura
que ha de estrañar tu intención,
aguarde con la ocasión
tiempo, lugar, y ventura.

Regálala francamente,
que con la más rica es
el dar un medio valiente;
en requebralla, cortés;
en servilla, diligente.

Y después que le aya[s] sido
amante, galán, marido
mejor que hermano, has de usar
de una traça que, en amar,
muchos ay que la han tenido:

Cuéntale una y otra historia
de amor que lleve encubierta
su dulçura y gusto y gloria,
que el apetito despierta
destos bienes la memoria.

Deste modo entra Cupido;
a esta traça has de ir asido.
Muchos alcançar pudieran
si el orden guardar supieran,
pero pocos han sabido.

Tras de la historia de amor
meterás la deshonesta
que le dé un lascivo ardor,
que en la materia dispuesta
entra la forma mejor.

Y si en la plática dura
detenida en su dulçura,
por más que a lo honesto excedes,
¡allí es Troya! Entonces puedes
gozar de la coyuntura.

(vv. 1433-1472)

Cabe reiterar que la variación en la estructura de la versificación subliminalmente obliga a atender el contenido, con lo que puede decirse que las coplas reales cumplen la función primordial de preparar el campo para la siguiente acción, a más delicada por su alto contenido erótico e inmoral; son, en síntesis, un mecanismo para fijar la atención de los receptores y picar su interés en lo que ha de venir. Y lo que viene ocupa 82 redondillas, 328 versos de larguísima escena de acoso y defensa entre Persio y Ardenia hasta la irrupción de Iustino, el padre de la doncella. En esta nueva situación hay, también, la incorporación de otra forma poética: una espinela, que entre otras cosas sirve para marcar formalmente que se trata de un discurso ajeno a los personajes que intervienen en escena y escrito. Este texto ya había sido anunciado al inicio de la mencionada escena erótica como treta prevista por Persio: "Si entrare, en este papel / fundo la disculpa mía" (vv. 1487-1488). La espinela, por tanto, evidencia una más de las infamias que Alarcón deposita en su descollado personaje, pues en ésta indirectamente se revelan unos supuestos amoríos de Ardenia:

(Papel)

*Con tu papel, gloria mía,
fue mi contento de suerte
que, como un pesar da muerte,
pensé morir de alegría.*

*¡Passe el casi eterno día!
¡Llegue la noche en que veo,
según en tu papel leo,
que para hablarte ay lugar!
Que iré si, en tanto esperar,
no me matare el deseo.*

(vv. 1801-1810)

Y en cuanto que formalmente sobresale, la décima espinela queda guardada en la memoria de los receptores; no en balde el dramaturgo hace que se aduzca el "papel" en la tercera jornada, como muestra de los engaños del ya descubierto Persio por parte de Iustino (vv. 2269-2279 y, también, en lo vv. 2763-2764 del desenlace). Pero hay más: el contenido expuesto en la espinela prepara un nuevo enredo, pues da lugar a la preocupación del padre de Ardenia y a la incorporación de la más radical de las trampas de Persio: que Iustino conceda que su hija contraiga matrimonio con un desconocido forastero de nombre Persio; que acepte, por tanto, que Ardenia se case con su recomendado (él mismo). Y la explicación puntual de este increíble ardid también se distingue con un drástico cambio en la versificación, pues se trata de versos largos asociados rítmicamente sólo por acento en la penúltima sílaba. Son ocho los endecasílabos blancos:

TRISTÁN: Señor, yo no te entiendo.

PERSIO: Oye la traça:

He de dezir que Persio se ha partido
a su tierra, y que yo voy a alcançallo;
iréme assí a mi patria, donde en nombre
de Persio, pues lo soy, ante escrivano
a Iustino embiaré poder bastante
para que con mi Ardenia me despose.
Vendré, descubriréme y gozaréla.

(vv. 1867-1874)

El verso siguiente mantiene el mismo metro, pero se encuentra en construcción escindida que, además de que indica que se trata de un mismo momento dramático, obliga a reparar simultáneamente en la situación de dos de los personajes: Ardenia, ignorante de la treta, y Tristán, conocedor cómplice de ésta. Cierra fuerte la escena con un pareado rimado de endecasílabos a dos voces, que principalmente concreta la ganancia del infame plan mediante isocolos con paralelismo relajado (segundo hemistiquio del v. 1876 y línea siguiente).

ARDENIA: ¿Qué hablarán en secreto?

TRISTÁN: Mucho alcança
quien ama.

[PERSIO:] ¡Oy salgo de un confuso abismo!

TRISTÁN: ¡Oy eres el tercero de ti mismo!

(vv. 1875-1877)

Como dice Lope de Vega, “las relaciones piden los romances” (*Arte nuevo* 1010), pues cosa sabida es que son apropiados para aquellas partes en las que priva la *narratio*. Y la tercera jornada inicia en romance con rima *e-o*, hecho que tal vez prepare al oyente para recibir algún tipo de relato, como efectivamente sucede. El Príncipe descubre a sus criados Claudio y Roberto el porqué de sus abatimientos y su intención de remediarlos; pero, aquí, irrumpe un elemento semántico extraño al tono, que quizá conlleve una suerte de sacudida para la recepción. Y es que, en medio de su congoja, nos enteramos de que el personaje real ha decidido, por sus propios intereses pasionales, no sólo asesinar a quien cree que es el hermano de Ardenia, sino que además ya tiene planeada la celada:

[...]

PRÍNCIPE: Que me quiera es mi intención
del modo que yo la quiero.
Si la fuerço, perderá
amor su mejor efeto,
y pues para enamoralla
el vella ha de ser el medio
y éste me impide su hermano,
esta noche muera Arnesto:
los dos lo avéis de matar
en el obscuro silencio
desta noche. Ved que os fío
un caso de tanto peso,
ya sabéis cuánto me va
de gusto y aun honra en ello.
Hazedlo como devéis
y quede a mi cargo el premio.

CLAUDIO: [...]

PRÍNCIPE: Yo le dixé que esta noche
viniessé solo a este puesto
a esperarme hasta las doze,

y si dentro deste tiempo
al puesto yo no llegasse,
no esperasse más. Ya entiendo
que son las doze.

CLAUDIO: Ya cantan
maitines en los conventos.

PRÍNCIPE: Pues ya es forçoso que venga
a la calle. Esperaréislo
y haréis lo dicho. Que yo
no me quiero hallar en ello;
que si sale por ventura
o llega gente al sucesso,
no quiero ser conocido.

CLAUDIO: Los dos te le mataremos.

(vv. 1944-1979)

En fin, en una forma poética ajena a la norma empleada en *El desdichado en fingir*, Alarcón presenta el asunto que mayor gravedad conlleva. Y esto al comienzo del acto, con lo que definitivamente asegura la atención del público de la comedia. Sobra decir lo que este romance aporta a la de caracterización del oponente de Arseno y Persio, y más que se trata de una figura de la realeza en quien recae el ejercicio de la autoridad —y, en las teorías de Estado, también el público ejemplo. Obviamente, el contenido del romance da asimismo lugar a las acciones posteriores, cuyos desarrollos el receptor espera con ansia en virtud de esta creada tensión inicial.

En lo que sigue de la intensa jornada III no vuelve a abandonarse la redondilla hasta pasados 496 versos. Se inserta, entonces, un párrafo en prosa cuyo contenido resulta crucial, pues mediante éste se da noticia del verdadero Arnesto —el hermano que fue sustituido en la trama por los tramposos Arseno y Persio:

(Lee el PRÍNCIPE)

(Papel)

[PRÍNCIPE:] *La noticia que en todos los reinos ay del justiciero valor de Vuestra Alteza me da confiança para suplicarle me haga justicia. Arnesto, hijo de Iustino, cortesano de Vuestra Alteza, dio muerte a un sobrino mío, de lo qual lleva el portador los recados. Prospere Dios los años de Vuestra Alteza, etc.*

En el contexto dramático en el que aparece la carta, su conocimiento implica una ventaja para el Príncipe, pretendiente de Ardenia y antagonista de los otros dos galanes. Y es que viene al conocimiento de que el hermano de su amada es un homicida, cuyo destino está en sus manos. No en balde, y con el fin de redundar en este punto para incrementar la tensión, el dramaturgo lo lleva a declarar en aparte:

La nueva que en ésta leo
da gran fuerça a mi esperança;
da principio a mi vengança
y fin dará a mi deseo.

Que oy en Ardenia he de ver
mudança de su rigor,
si a su hermano tiene amor.

(vv.2476-2482)

Pero hay más en cuanto a las líneas en prosa. Puede decirse que su inserción marca el punto en la comedia a partir del cual Alarcón preparó el desarrollo final de ésta y su desenlace; a la vez, con estas líneas alista a su audiencia de un posible giro definitivo en la obra, por la posible aparición del Arnesto de carne y hueso —que es lo que tarde sucederá, y cuya actuación trascendente para efectos del desenlace, se detiene hasta el último momento posible (vv. 2783-2786).

Al igual que como empezó, la tercera jornada de *El desdichado en fingir* cierra mediante romance, en este caso en *a-o* y de extensión considerable (vv. 2644-2827). La voz que lo inicia es de la despechada Celia, lo que de por sí ya mueve al interés. Su intervención —aunque la forma “externa” o enmarcante es la del diálogo judicial— adquiere estructura epistolar, de acuerdo con los manuales de la *ars dictaminis* —que es preceptiva, dicho sea de paso, cuyo aprovechamiento en el teatro áureo falta por profundizar. Hay, pues, *salutatio* en tercera persona, como dictan las reglas (Baldwin, *Medieval Rhetoric* 220), e inmediata *captatio benevolentiae* formada por *congeries* en tres versos, donde los dos últimos, sinonímicos, presentan elementos tendientes a asegurar una respuesta positiva a lo que será la *petitio*:

Gran príncipe de Bohemia:
Poderoso, noble, sabio;

de agraviados vengador,
defensor de desdichados.
(vv. 2644-2647)

Sigue la *narratio* (vv. 2648-2672, a más delicada por la pública confesión de su entrega sexual a Arnesto —a quien ella cree Persio),⁹ y la implícita *petitio*: “y por las causas que digo / vengo a ti, de ti me valgo” (vv. 2674-2675).

La manifestación, por parte de Iustino, de la verdad de lo dicho por Celia, se toma como prueba, pero viene una corrección y nuevo enredo:

IUSTINO: Ved, señor, que no es mi hijo
de quien está Celia hablando,
sino del que fingió serlo.
CELIA: Yo de vuestro hijo hablo.
(vv. 2686-2689)

En este momento dramático Alarcón hace que se incorpore a Arseno en escena para lograr el nuevo enredo, posible efectivamente por el paralelismo que trazó desde el inicio de su comedia entre este personaje y Persio. Hay, pues, más consecuencias negativas para Arseno en virtud de su conducta pasada y del fingimiento de personalidad, y reiterada congruencia en la caracterización de Celia, como queda manifiesto en este aparte motivo del enredo:

CELIA: ¡Válgame Dios! Según esto,
Persio es Arnesto el falso;
pero, pues éste es Arnesto
y también éste me ha dado
palabra, lo cierto escojo.
(vv. 2692-2696)

Se da, así, una situación de fuerte tensión que se evidencia en voz del Príncipe mediante un estilísticamente adornado juego en el romance de versos antitéticos formando anáfora o epímona:

⁹“Al fin de ser mi marido / me dio palabra, y debaxo / della, señor, le entregué / lo que de vergüença callo” (vv.2664-2667). Nótese, por otra parte, inclusión de vituperio en acumulación simonímica: “quando un Arnesto, un traidor, / fingido, engañoso y falso” (vv.2656-2657).

PRÍNCIPE: [...]

...Acá dio palabra,
allá dio muerte a un hermano;
allá no puede casarse
por estar acá obligado;
si acá se casa, a la muerte
de que allá le han hecho cargo
no ay remedio sin morir.

(vv. 2706-2712)

El dramaturgo presenta la defensa de Arseno, a quien ha obligado a continuar fingiéndose Ernesto. En propia voz el personaje expresa:

No puedo negar
que palabra a Celia he dado;
mas antes que yo la diesse,
debaxo del mismo trato
la gozó Persio, yo no,
y yo me ofrezco a provarlo.

(vv. 2718-2821)

Quizá Alarcón juzgue innecesaria la mención de la prueba material debido a que los receptores deben recordarla por el artificio que puso en el asunto; adviértase que se trata, precisamente, del mencionado romance en *e-a* (vv. 473 a 640) de la primera jornada.

Casi inmediatamente, se hace que Persio entre a escena, y también habrá de argüir, como *probatio* en su defensa, un papel. Tampoco Alarcón cree necesario refrescarlo en la memoria. Ya antes, en el acto I, lo destacó mediante el empleo de la prosa, y su contenido dio origen a la sucesión de conflictos.

En este momento dramático, es Ardenia —la emisora de la carta— quien se halla en aprietos. Y su defensa la hace el autor irónica, pues como bien sabe el público, dice primero la verdad (“que a Persio tal no escribí”, v. 2754) y, luego, abiertamente una mentira: “que Persio me falseó / la letra y esto ha inventado” (vv. 2756-2757). Hecho que Iustino autoriza como prueba, pues a él Persio lo engañó. Aquí, viene a la memoria de los receptores la espinela de la segunda jornada que analicé líneas arriba.

Ante la testificación de Iustino, que el autor obliga a Persio a conceder, y la severidad de las palabras que pone en voz del Príncipe, se da lugar a la confesión y castigo del más tramposo de los personajes: Persio habrá de contraer nupcias con Celia, para satisfacción de ésta.

Queda por resolverse la situación del otro fingidor, a quien el Príncipe obliga a casarse, por poder, con Iulia (la hermana del asesinado por Arnesto). Es en esta circunstancia cuando cobra importancia el Arnesto real, a quien Alarcón hace intervenir directamente; no queda, pues, sino la confesión del que siempre fue desdichado por fingirse otro, anagnórisis que implica el descubrimiento de la treta de Ardenia, concretada en su carta en prosa, que originó la cadena de enredos. Su defensa, que conlleva veredicto, resulta de lo más ingeniosa y redundante en la medida audacia con que el dramaturgo la caracterizó a lo largo de la comedia:

Respondo que a tales casos
obliga a una muger noble
un príncipe enamorado,
y esse papel que tenía
Persio, escrito es de mi mano
para Arseno.

[...]

Y con la licencia tuya
y de mi padre y hermano,
Arseno es esposo mío.

(vv. 2809-2818)

Como es de todos sabido, jamás un cambio formal o estilístico es semánticamente neutro, pero los anteriormente estudiados se distinguen sobremedida en cuanto que cumplen funciones esenciales para el desarrollo de la trama. De hecho, es posible decir que aquellas secciones que no se hallan en redondillas, otorgan significativamente estructura y cohesión a *El desdichado en fingir*; constituyen, pues, sobresalientes pilares de la construcción dramática, como fue mi intención demostrar en este análisis.

Obras citadas

- BALDWIN, CHARLES SEARS. *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400) Interpreted from Representative Works*. New York: Macmillan, 1928.
- CLAYDON, ELLEN. *Juan Ruiz de Alarcón: Baroque Dramatist*. Estudios de Hispanófila 12. Chapel Hill: University of North Carolina, 1970.
- COBARRUVIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*. México: Turner, 1984.
- Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española (reducido a un tomo para su más fácil uso)*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA. "Ideas sobre teatro en la obra de Juan Ruiz de Alarcón". Serafín González y Lillian von der Walde, eds. *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997. 51-52.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA. "Lope de Vega y los gustos del «vulgo»". *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 1 (junio 1992): 7-32.
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, LUIS. *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Rivadeneyra, 1871.
- FRENK, MARGIT. "Prólogo". Juan Ruiz de Alarcón. *Comedias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. IX-XXIX.
- HARTZENBUSCH, JUAN EUGENIO. "Caracteres distintivos de las obras dramáticas de don Juan Ruiz de Alarcón". *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Biblioteca de Autores Españoles 20. Madrid: M. Rivadeneyra, 1852.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. "Don Juan Ruiz de Alarcón". *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1984.
- JOSA, LOLA. *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Teatro del Siglo de Oro, Estudios de Literatura 68. Kassel: Reichenberger, 2002.
- RUIZ DE ALARCÓN, JUAN. *El desdichado en fingir*. Ed. de Lillian von der Walde Moheno. [Con base en la *princeps*: Parte primera de las comedias de don Ivan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Madrid: Por Iuan González, a costa de Alonso Pérez, 1628].

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN. *Todo es ventura*.

Parte primera de las comedias de don Ivan Ruiz de Alarcón y Mendoça.

Madrid: Por Iuan Gonçález, a costa de Alonso Pérez, 1628.

[Tomado de *Teatro Español del Siglo de Oro*. Versión 3. London: Chadwyck-Healey, 1997-1998].

VEGA CARPIO, LOPE FÉLIX DE. *Arte nuevo de hacer comedias. Obras selectas*. Ed. de Federico Carlos

Sáinz de Robles. T. II. México: Aguilar, 1991. 1007-1011.

WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER. "El influjo de la tradición amorosa de corte ovidiano en *El desdichado en fingir* de Ruiz de Alarcón". Germán Vega García-Luengos, ed., *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. En prensa.
