



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Filosofía

Licenciatura en Letras Hispánicas

***La ironía dramática en “Todo es ventura”, de Juan Ruiz de Alarcón: estructura
y articulación***

Tesina

Que para obtener el título de

Licenciado en Letras Hispánicas

Presenta

Félix Rodríguez Lara

Asesor: Dr. Marcelo Serafín González García

Lectora: Dra. Lillian von der Walde Moheno

México, D.F., 2015

A Benigno Lara Piña (*in memoriam*) y a Juana Márquez, por todo lo que vendrá.

A mis padres, Miguel Rodríguez y Emilia Lara, y a mi familia, por el esfuerzo que han hecho.

A Gerardo, Georgina Ocampo, Nubia, Pedro, Nora, Diego, Guadalupe, Carlos, Aarón y a Laura, por su cercanía.

A Diana, Manuel, Lizette, Giovanni, Erick Rosenzweig, Montserrat, Ayocuan, Marina, Erik Retureta y Jonathan Barranco, por su amistad.

A Yamilt, Ana y Avraham, por sus visitas inolvidables y por las que faltan.

A Mario Alberto, por ser compañero de este camino.

Agradecimientos especiales al Dr. Víctor Florencio Ramírez, Sofia Cano, y Jonathan Silva, por su calidez y memorabilidad.

Al Profr. Roberto Gómez Beltrán, por su gran calidad humana.

Al Dr. Jesús Eduardo García Castillo, por su amabilidad y, cuyo gusto por el teatro, hizo que me acercara a la sospechosa verdad.

Mi gratitud al Dr. Serafín González y a la Dra. Lillian von der Walde, por acompañarme en el trayecto.

A la Dra. Aralia López, al Dr. Alejandro Higashi y al Dr. Evodio Escalante, por ser profesores ejemplares.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
LA IRONÍA	14
Ironía en la literatura	15
Ironía del destino y de situación	17
Ironía dramática	18
Expectativa dramática e ironía	23
COMEDIA NUEVA E IRONÍA DRAMÁTICA	26
ESTRUCTURA DE LA COMEDIA	29
Primera jornada: Ser valiente por fuerza. Planteamiento en peripecia y caracterización verbal	31
Segunda jornada: Troquemos capas, y así con la tuya engañaré. Falsa anagnórisis	46
Tercera jornada: Todo es ventura. Plenitud irónica	58
CONCLUSIONES	68
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

Dentro de las comedias más estudiadas de Juan Ruiz de Alarcón se encuentran *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, *El tejedor de Segovia*, *Don Domingo de don Blas*, por citar algunas.¹ La crítica ha asentado como mérito del dramaturgo la creación de la llamada “comedia de caracteres” dentro del ámbito teatral del Siglo de Oro, y es un lugar común en numerosos estudios desde mediados del siglo pasado aproximadamente.

La edición de las obras de Juan Ruiz de Alarcón que realizó Hartzzenbusch en la segunda mitad del siglo XIX, constituye uno de los primeros esfuerzos de valorar su producción. De tal modo, el crítico observa que el teatro de Juan Ruiz de Alarcón se configura no ya como un simple seguidor del de Lope, sino que adquiere identidad y autenticidad que lo diferencian de sus coetáneos peninsulares.

A partir de ese momento, los críticos empezaron a percibir las características tanto de los personajes como del desarrollo de su dramaturgia: graciosos moderados, no en el parámetro de lo bufonesco o lo socialmente contrastable, sino en el de compañero del amo (Hartzzenbusch XVI); amantes que bien pudieran pasar como fríos, largos parlamentos de profundidad reflexiva, etc. Probablemente, gracias al lugar común de la “extrañeza” (Reyes 17) del teatro de Alarcón ha habido interés en los especialistas para estudiar sus obras.

No obstante, existe un sector poco estudiado que muestra las técnicas empleadas por el dramaturgo y que dan cuenta del dominio de un estilo que culminará en sus obras más

¹ Véase la bibliografía de Robert Lauer sobre los estudios de la obra de Ruiz de Alarcón. Lauer menciona que “Sus dramas más famosos son *La verdad sospechosa* (*Suspect Truth*) de 1619, *Las paredes oyen* (1621) y *El examen de maridos* (*The Test of Suitors*) de 1623-25” (Lauer).

representativas. Una de las comedias que apenas ha tenido estudios es *Todo es ventura*, cuyas investigaciones se remiten a señalar el dinamismo perceptible de los personajes, además de la incursión de la fortuna en esta comedia para favorecer al galán menos notable, como se verá más adelante.

Para el caso de *Todo es ventura*,² comedia que apareció en la *Parte primera de las Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón*, en 1628 (Hartzenbusch V), se han establecido fechas de composición que, al no tener referencias precisas que registren el proceso de su escritura y edición, obedecen a periodos cronológicos estimados.³ Sin embargo, en la cronología de Montero Reguera *Todo es ventura* no tiene un registro (Montero) sobre la fecha de su composición. Castro Leal había propuesto lo siguiente varias décadas atrás:

Escrita. 1614-1615?

Representada. ? Seguramente antes del 29 de enero de 1622, fecha de la aprobación más antigua de la *Parte primera de las comedias* de Alarcón.

Publicada, 1628, en la *Parte primera* de Alarcón (105-106).

Ahora bien, para dejar a un lado la fecha de composición de *Todo es ventura*, anotaré que se trata de una comedia de capa y espada con un tratamiento muy interesante sobre el tema de la fortuna, aspecto que ha llamado intensamente la atención de la crítica. Por ejemplo, ciertos investigadores han colocado a nuestra comedia paralela a *Los favores del mundo* y a *La industria y la suerte* (Parr 36), ya que un acontecimiento imprevisto mueve a los personajes a que cometan determinadas acciones.

² No fue incluida en las partes de comedias de los autores más famosos que circulaban en la época ni en siglos posteriores. No tuvo la fama de *El tejedor de Segovia* que interesó a los alemanes y que le fueron dedicadas líneas de estimación por parte del Conde Schack en el siglo XIX.

³ Millares Carlo transcribe las fechas que propone Castro Leal para la aparición de las comedias del dramaturgo. No propone fechas para ubicar a *Todo es ventura* dentro del corpus teatral de Alarcón; junto a las propuestas cronológicas de Castro Leal, Millares Carlo (28-29) reproduce las fechas expuestas por Bruerton (y en la nota al verso 261, transcribe un texto de Castro Leal (106) “Es posible que la intervención del Duque para que el Alguacil ponga en libertad a Tello, y la reclusión de don Enrique en un convento hayan sido inspiradas por un ruidoso suceso contemporáneo [abril de 1614]”).

Hartzenbusch destaca “las raras combinaciones de la suerte” (XV), la configuración de un criado como héroe (XVII) y agrega un comentario valorativo cuando dice que es una comedia que conduce a una grata sonrisa (XXIV).

En 1871, Luis Fernández-Guerra mencionó lo siguiente:

Todo es ventura pinta con fidelidad los varios afectos que agitaban en el año de 1614 el espíritu del autor de la comedia, ataviada con alusiones a diferentes sucesos de aquel año. Que es de las primeras producciones madrileñas, conócese por la indecisa manera de combinar y desarrollar el asunto, por el muy atrevido resorte y licenciosos rasgos del desenlace, y por la falta de seguridad é independencia de ingenio para realizar las esperanzas que hace concebir el título (201).

En su comentario sobre la comedia de nuestro interés, Fernández-Guerra ha estipulado un juicio que no tiene que ver con las apreciaciones morales de muchos otros críticos de su época—incluso posteriores—, sino con la valoración estructural de la obra. No obstante, aunque *Todo es ventura* podría ser una de las primeras comedias que el dramaturgo escribió, creo que tiene un mérito artístico bien logrado, que es lo que el crítico decimonónico utiliza como argumento para decir que se trata de una comedia temprana o no madura: “la indecisa manera de combinar y desarrollar el asunto” es parte del proceso que el autor elige para la presentación de los hechos, y es un aspecto que conduce a la cabal presentación de la ironía dramática. Fernández-Guerra continúa:

A ser de las maduras obras de ALARCON, no habría éste colocado ningún merecimiento en el protagonista, esmerándose, lejos de ello, en dar bulto a la fuerza del sino, y en multiplicar los contrastes, inexplicables para muchos entendimientos, que acreditan la ceguedad y el poderío de la fortuna (201).

Por el contrario, *Todo es ventura* es una comedia ejemplar que, considero, demuestra un excelente conocimiento de las técnicas dramatúrgicas al dar una profundidad reflexiva y estructural sobre un acontecimiento injusto e inexplicable en apariencia.

Alfonso Reyes es otra autoridad canónica que viene a centrar la mirada en el dramaturgo Ruiz de Alarcón dentro del teatro áureo español. Gracias al erudito mexicano neoleonés, la obra alarconiana ha sido estudiada bajo diversas perspectivas. De su teatro en general, dice Reyes en la Introducción a las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*:

En su teatro no hay altas situaciones trágicas, sino más bien discusiones apacibles de problemas morales tan discretos, tan restringidos, que más de una vez parecen resolverse en problemas de urbanidad. El talento de observación, la serenidad e intimidad de ciertas conversaciones, el toque nunca exagerado para definir los caracteres, la prédica de bondad, la fe en la razón como norma única de la vida, el respeto a las categorías en todos los órdenes humanos: he aquí sus cualidades salientes (14).⁴

De acuerdo con Díez de Revenga, “son interesantes las consideraciones valorativas de Reyes, que sentaron la base de muchas observaciones críticas posteriores” (83).

Ya en el siglo XX, Castro Leal y Jiménez Rueda se ponen a la cabeza de la corriente crítica de la obra de Ruiz de Alarcón. Julio Jiménez Rueda cita la familiar nota de Pérez de Montalbán respecto a la “extrañeza” teatral de Ruiz de Alarcón (136), que la distingue de la escuela de Lope. De *Todo es ventura* también indica los procesos autorreferenciales presentes en numerosas comedias, si no es que en la mayoría, al citar los pasajes en que el público “silba” las comedias del corral.

Jiménez Rueda ubica a *Todo es ventura* en el grupo de comedias en que aparece la sabiduría del vivir (161). Ya en su comentario, el investigador señala:

La suerte se empeña en favorecer a Tello y logra de él todo lo que sus contrincantes no pueden alcanzar. Cierta amargura se desprende de esta comedia. Alarcón sabía por experiencia propia que el mérito personal, a veces, no es comparable al favor de un valido, a la influencia de un poderoso o a un simple capricho de la suerte (162-163).

⁴ La mención que hace Alfonso Reyes sobre los problemas morales y “el toque nunca exagerado para definir los caracteres” es quizá uno de los detonadores en la crítica de la persistencia en la apreciación moral del teatro de Ruiz de Alarcón.

Y agrega que Tello, el galán de *Todo es ventura*, logra derrotar en cuestiones de amor, a un Duque y a un Marqués, a pesar de ser un hidalgo empobrecido. Es importante señalar que Jiménez Rueda advierte en la comedia la insistencia de un Tello recompensado, afortunado por un simple capricho de la suerte. Finalmente, el crítico celebra la “loa y defensa de las mujeres” que hace Tristán en el tercer acto de la comedia (163-165).

En 1943 apareció un estudio de Antonio Castro Leal dedicado a Juan Ruiz de Alarcón. En este estudio nuevamente hay una atención en el cambio de fortuna del galán favorecido:

A pesar de que el afortunado Tello, a quien el azar atribuye hazañas que es incapaz de hacer, es de todos los personajes principales el de menos relieve y significación; la comedia es un agrio reproche contra la suerte tornadiza y ciega; nuestro poeta no toma posiciones contra un ello ni parece descartarla de las contingencias favorables de su propia vida (107).

También presenta la hipótesis de que la comedia pudo haber tenido su origen en un suceso real (106), y afirma que el desarrollo de la comedia pertenece ya a nuestro dramaturgo.⁵ Además, Castro Leal dedica unas líneas a la defensa de las mujeres que hace el gracioso Tristán y al estudio de los personajes.

Como es notorio, el interés de los críticos hasta ahora señalados se enfoca en la manera en que la suerte de un personaje de poco relieve, empobrecido además, va en mejora continua. En la década de 1970, James A. Parr dedica más rigor en sus líneas sobre *Todo es ventura*. A propósito del cambio de fortuna de Tello, indica agudamente el desarrollo irónico de algunas situaciones, pero sigue confiriendo mayor importancia al favorecimiento del azar en el personaje de Tello. Debido a que esta comedia presenta el tópico de la fortuna, el investigador la ubica junto a *La industria y la suerte* y *Los favores del mundo*. Aunque Parr sigue en la misma línea de las observaciones de Hartzenbusch, Jiménez Rueda y Castro Leal, vislumbra

⁵ En tal caso, Castro Leal indica el mérito de Ruiz de Alarcón como dramaturgo y podría ser el primero en detectar a grandes rasgos su ingenio creativo y sus propuestas dramáticas.

ya el tratamiento irónico y casi sarcástico del proceso de favorecimiento de Tello y miseria de Enrique,⁶ pero no estudia las relaciones entre los personajes y la significación de la comedia organizando las acciones de ellos y lo que aparece en última instancia, en el final de la comedia. Finaliza el crítico estadounidense de la siguiente manera: “Fortune offers a way of accounting for the injustices of life. This is specially true of *Todo es ventura*” (39).

En 1982 Margit Frenk editó cinco comedias de Ruiz de Alarcón. Especial atención merecen sus juicios sobre la llamada “comedia de caracteres”, ya que cuestiona los postulados de los especialistas que han sido dominantes en la crítica de la dramaturgia alarconiana: “Cuando se habla del Alarcón creador de caracteres se piensa sobre todo en el Don García de *La verdad sospechosa*, y en Don Domingo de Don Blas de *No hay mal que por bien no venga* (XX).” Me parece muy interesante este comentario, pues Frenk distinguió dos comedias que, según sus argumentos, podrían ejemplificar la llamada comedia de caracteres. De tal modo, las demás comedias que produjo el dramaturgo no cumplen con las características suficientes para colocarse junto a las anteriores.

Los comentarios que hace Frenk del teatro de Ruiz de Alarcón son interesantes porque señalan otro rumbo en las apreciaciones de sus comedias, a diferencia de la crítica que le antecede. Margit Frenk repasa también la importancia de los personajes del dramaturgo que causan *admiratio* o sorpresa, tan familiar a las comedias áureas, cuyo empleo permite la retención del público:

[...] Tello de *Todo es ventura*, criado e hidalgo pobre, que hace el papel de galán al mismo tiempo que el de gracioso [*sic*]: la sorpresa viene aquí, no del personaje mismo, sino porque se contraviene a la tradicional división de roles (XXI).

⁶ El análisis que hacen los investigadores hasta ahora mencionados en esta investigación se remite a los personajes y a la caracterización de ellos.

Sin embargo, a pesar de haber señalado los principales atributos y técnicas dramáticas de Ruiz de Alarcón, Margit Frenk sitúa a nuestro dramaturgo detrás de Lope, Tirso y Calderón, basado en su opinión de que el Fénix de los Ingenios y otros de sus contemporáneos dotan a su teatro de expresión lírica y dramática.

El 1986 apareció la edición de *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* a cargo de Juan Oleza y Teresa Ferrer. En la magnífica introducción, los editores detallan los rasgos principales de las comedias alarconianas. Para el caso de *Todo es ventura* adoptan la cronología y fechas hipotéticas de composición de críticos como Castro Leal, Bruerton, entre otros, pero disponen una clasificación diferente para nuestra comedia, denominándola “comedia urbana” debido a que los espacios en ella están ambientados en Alcalá y Madrid.

Oleza y Ferrer proponen:

Todo es ventura pertenece [citando a Hartzbusch] a una temática de “pensamiento filosófico”. Valbuena Pratt identifica a TEV como una comedia no centrada en la demostración moral y en los caracteres puestos de relieve (XXXV-XXXVI).

Señalan también la multitud de elementos presentes en la comedia, en la que, según ellos, el enredo figura en primer plano: “*Todo es ventura*, comedia marcada por el enredo, el azar, las suplantaciones de personalidad, los malentendidos provocados por cartas, disfraces y confusos encuentros nocturnos, la estrategia del engaño seguida por unos contra otros, la pluralidad de damas, galanes y criados. [...]” (XXXIX). Aciertan a mencionar sugerentemente la ironía que se desprende de las acciones:

Tello, un hidalgo al servicio del caballero don Enrique ha de abandonarlo tras arruinarse éste. Pero de este infortunio inicial no van a seguirse más que venturas, y una tras otra. Tello las aprovecha con una indiscutible industria, que ayuda a la suerte [...]Es como si en *Todo es ventura* Alarcón hubiera quedado fascinado por el mecanismo de la suerte [...]sin distinguir entre merecedores y no merecedores, casi como una ciega fortuna en tono menor, o como una providencia desprovista de sensatez moral (XL- XLI).

Eso es lo que Oleza y Ferrer mencionan al respecto de *Todo es ventura*; detectan el enlace de hechos imprevistos que configuran el azar. En años recientes, Díez Borque ha identificado secciones autorreferenciales sobre los corrales de comedia —como ya habían señalado Hartzbusch y Jiménez Rueda—, indicando también la falta de estudios necesarios sobre “los motivos de la risa, tema apasionante en el que tanto falta por estudiar” (47). El criado y el gracioso también han merecido atención por parte de investigadores como Germán Vega García Luengos, quien ha señalado la doble situación de personajes como Tello: criado e hidalgo, gracioso y galán (“El último Alarcón” 97).

En 2002 apareció *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, de Lola Josa, quien plantea sus propuestas y critica otras de sus antecesores. Con observaciones que se alejan de la crítica tradicional alarconiana, Josa indica un programa de reforma que había incluido Alarcón en sus comedias con el advenimiento del Conde-Duque de Olivares. Respecto a *Todo es ventura*, Josa se centra en Tello, de quien informa que es un galán

[...] que sin esperarlo va a sufrir una serie de mutaciones en su suerte con las que pasará de una “fortuna escasa” a una situación de reconocimiento social que le permitirá, incluso, casarse con Leonora (138).

Me interesa resaltar la propuesta de Josa porque ubica dos propósitos en el teatro de Ruiz de Alarcón, o proceso dialéctico como lo llama. Para Josa, la “comedia de caracteres” trata de lo siguiente:

La nueva comedia de caracteres está centrada en las causas que inducen a la acción a los personajes. Y son precisamente éstas las que hacen que los personajes empiecen a diferenciarse entre ellos por unos perfiles anímicos y morales, propios tanto de la naturaleza humana como social del hombre [...] Al ir acentuando la profundización en los tipos de caracteres, Alarcón asienta los cimientos para su crítica social (61-62).

En este estudio, Josa indica que los “caracteres” de Ruiz de Alarcón tienen dominadas las situaciones en sus comedias más logradas:

La casualidad y lo fortuito como motor de la trama pasa a convertirse en un enlace de consecuencias que impedirá a partir de ahora que las acciones sucedan porque sí o porque Fortuna lo quiera. [...] los tipos de comedia pasan a ser caracteres bajo el talento alarconiano porque descubren que el hombre no es objeto de venturas o desdichas por vía exterior, sino por vía íntima (66).

Por lo tanto, Josa sugiere que *Todo es ventura* es una “comedia de transición” entre la de enredo y la de caracteres, porque el personaje debe conocerse a sí mismo para actuar y desenvolverse en las circunstancias que se den. El caso que ocurre con Tello es que acepta las situaciones como llegan, a veces sin pensarlo y a veces esperando acciones negativas que irían contra su “fortuna” o suerte. Josa relaciona *Todo es ventura* con *Los favores del mundo* en el sentido de que “tanto una como otra tienen por protagonista a un galán sujeto a una trama que lo va a zarandear con continuas mudanzas (66)”.

Finaliza Josa de esta manera:

Por lo tanto, esta obra se nos muestra como ensayo de la comedia de caracteres al presentar a un personaje que consigue un ascenso y un reconocimiento social por haber sabido jugar la baza que las circunstancias le ofrecían, mediante su propio instinto y su claridad de intenciones.

Para Josa, Tello es un ensayo que anticipa los personajes que Ruiz de Alarcón crearía con posteridad, porque supo aprovechar las circunstancias y supo dominarlas, pero no tuvo el conocimiento de sí ni de los factores que propiciaban tales efectos.

En la misma línea del análisis de los personajes, Serafin González (60-82) centra su atención en la figura del protagonista en *Todo es ventura*. González explica las situaciones azarosas que describía Josa en forma sintética que configuran al personaje al parecer más desfavorecido para convertirse en el protagonista. A propósito de la clara demarcación entre

títulos nobiliarios, vemos una distinción entre los grandes señores, duques y marqueses, los caballeros que caían en desgracias económicas y, finalmente, los hidalgos que estaban en el desamparo económico. Simbólicamente, existe una lucha entre los títulos que acaban siendo reemplazados por un hidalgo en la posesión de la dama en discordia.

Finalmente, considero que *Todo es ventura* es una comedia cuyos procedimientos dramáticos la colocan en un plano intermedio entre la comedia de enredos y la de carácter, de acuerdo con Josa. Además, la compleja serie de situaciones azarosas, equívocos y acciones que privilegian de diversas formas al personaje menos significativo, según Castro Leal, no serán más que manifestaciones de la ironía dramática. La ironía dramática está presente en diversas obras del Siglo de Oro español, especialmente en las comedias de capa y espada, pero no se ha visto como aspecto estructural en obras como las de Juan Ruiz de Alarcón.

Una vez expuesto lo que la crítica ha señalado de *Todo es ventura*, me propongo analizar los mecanismos que el dramaturgo utiliza en esta comedia. En todos ellos pueden apreciarse vislumbres irónicos, más en las acciones y situaciones que en los parlamentos y diálogos. La diversión, el entretenimiento y la risa parecen resultar del conocimiento de esta comedia, pero más allá de eso existe una serie de contrastes que le dan complejidad.

La base, y una de las estrategias dramáticas de la comedia, es la ironía dramática a mi consideración, y llega a articular tanto las acciones de los personajes, la secuencia de la comedia, las situaciones en que los personajes se relacionan, como sus actuaciones particulares.

La ironía dramática viene apoyada por una serie de recursos o estrategias que se observan inmediatamente. Por tal motivo, dedicaré el estudio a las acciones, personajes y situaciones en los que la ironía se presenta de algún modo. Investigadores como Castro Leal, James Parr,

Oleza-Ferrer y Lola Josa detectaron elementos irónicos en *Todo es ventura*, pero no desarrollaron completamente este tema.

Cabe destacar que investigaciones como las de Lola Josa y Margit Frenk han señalado un rumbo en este análisis, y de manera especial los trabajos de James Parr y de Serafín González. Sin embargo, estoy en desacuerdo con algunos juicios de Margit Frenk: en el prólogo a su edición de cinco comedias, indica que “Las comedias de Ruiz de Alarcón, como casi todas las de su época, conceden la primacía a la acción y dejan poco espacio a la caracterización” (XX), pero, en *Todo es ventura* se observa al personaje protagónico con gran caracterización, a pesar de que su construcción dramática no provenga de él mismo.⁷

Además, creo que es conveniente la revisión de la obra dramática alarconiana. En décadas recientes, han aparecido estudios que atienden a problemas estructurales y mencionan de manera breve o excluyen las frecuentes alusiones morales y otros lugares comunes en la crítica de este dramaturgo. Los aportes de Margit Frenk son muy interesantes y un tanto polémicos, entre ellos la revisión conceptual de la famosa comedia de caracteres. Su resolución, sin embargo, finaliza al compararlo con los otros dramaturgos áureos: “se le ha hecho un flaco servicio [a Ruiz de Alarcón] al etiquetarlo como «uno de los cuatro grandes»” (XXVIII), juicio que constriñe las obras de los dramaturgos y es más bien una opinión subjetiva.

Ahora, en cuanto al tratamiento de la obra, uno de los problemas al que me he enfrentado es la edición de la comedia. Aunque la edición canónica de las obras completas de Ruiz de Alarcón a cargo de Millares Carlo, que utilizo, facilita la comprensión del texto, también es

⁷ En 1972, una década antes de la aparición de las comedias editadas por Margit Frenk, Antonio Alatorre había escrito: “lo que decide nuestro interés por un escritor no es el hecho de que pertenezca a tal o cual nacionalidad, sino otro hecho de índole muy distinta: la calidad de su obra, su supervivencia, su capacidad de seguir hablando para nosotros, de enriquecer la nuestra con su experiencia de la vida” (39). Aunque el motivo de esta conclusión fue la mexicanidad del dramaturgo, el comentario de Alatorre se extiende a la valoración filológica de la obra alarconiana. Sobre la peculiar caracterización verbal de Tello, hablaré más adelante.

cierto que llega a ocasionar confusiones.⁸ Una de ellas me parece crucial: las acotaciones. En la edición príncipe, el primer cuadro de la jornada inicial destaca a un Tello en actitud de alerta con la espada desenvainada y espectador de la riña entre Enrique y el desconocido:

Tello saca la espada.

Te[llo]. O que bien riñen los dos

Cae dentro el galán. (Ruiz de Alarcón fol. 137r)

Después del galán caído, Leonor se dirige al caballero que la defendió para decirle unas palabras en la noche (“Mirad por vos, Cauallero” Ruiz de Alarcón fol. 137r). Enrique es quien responde (“La noche me ha de ayudar” Ruiz de Alarcón fol. 137r), y es Tello quien advierte la pronta llegada de los alguaciles para apresar al primero que encuentre:

La justicia ha de llegar,

y al que topare primero

Ha de ser el delincente:

quiero quitarme de aquí. (Ruiz de Alarcón fol. 137r)

En cambio, la edición de Millares vuelve confusa la actuación de Tello, ya que a la acotación que va después del parlamento de Tello citado con anterioridad agrega: (*Éntrase Tello: cae dentro el Galán*). Además, agrega una nueva acotación entre los parlamentos de Leonor y Enrique:

Leonor: Mirad por vos, caballero.

(A Tello o a don Enrique, que vuelven a salir.)

Don Enrique: La noche me ha de ayudar. (Ruiz de Alarcón vv. 137-138)

De tal manera, en la edición príncipe, Tello no tiene salidas. El combate fuera de escena se realiza entre Enrique y el desconocido; Tello mantiene la espada desenvainada en señal de alerta. En la edición de Millares entra y sale de nuevo y se deja abierta la posibilidad de que

⁸ “[Las sagaces indagaciones de Millares Carlo] han facilitado la tarea de los investigadores que vinieron después, pero también han contribuido a generalizar ciertas inexactitudes” (Vega “En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón 552).

Leonor se dirija a él o a Enrique. La situación entre Leonor, Tello, Enrique y el galán desconocido se complica en la edición de Millares Carlo.

Debido a que Tello ocupa un lugar que no le corresponde, de acuerdo con la propuesta de suplantación que adelante se estudiará (González 51), daré preferencia a las acotaciones que se presentan en la edición príncipe. Dejaré señalada esa distinción, aunque hay más cambios y enmiendas que se han seguido de las comedias editadas por Hartzbusch. El desarrollo y pertinencia de tales procedimientos requieren un análisis más extenso, la confrontación de la edición príncipe con las ediciones siguientes y criterios que rebasan los objetivos de este trabajo, por lo que me limito a advertir el problema de la acotación ya especificada.

Para concluir, agregaré que una de las herramientas de análisis ha sido el modelo actancial, pues gracias a su empleo este trabajo cuenta con el análisis de las acciones; con esto se observa la distinción de los personajes y sus trayectorias irónicas, así como sus acciones ambiguas en algunas ocasiones. Trato de aclarar el cambio de fortuna en Tello y Enrique y de qué manera los demás personajes contribuyen a que eso suceda.