

THE THEATRICAL STRUCTURE OF RUIZ DE ALARCÓN'S MUDARSE POR MEJORARSE

SERAFÍN GONZÁLEZ

ORCID.ORG/0000-0002-7338-2914

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

Departamento de Filosofía

sepi@xanum.uam.mx

Abstract: *Mudarse por mejorarse is one of Ruiz de Alarcón's most highly regarded by critique. It has been considered to reach the highest point of the author's constructive evolution, who possesses a technique which leads him to use the dramatic resources with greater balance and effectivity. This manifests in the composition of a well-balanced storyline and an uncomplicated plot. A further reflection, however, reveals some limitations in the composition of the plot. What we can see is that the playwright is in a moment of experimentation, in which the effort to concentrate enough dramatic material does not suffice, although there are indisputable theatrical achievements.*

KEYWORDS: PLOT; CHARACTER; CONFLICT; LOVE; COURTSHIP.

RECEPCIÓN: 27/06/2017

ACEPTACIÓN: 09/02/2018

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE *MUDARSE* POR MEJORARSE DE RUIZ DE ALARCÓN

SERAFÍN GONZÁLEZ

ORCID.ORG/0000-0002-7338-2914

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
Departamento de Filosofía
sepi@xanum.uam.mx

Resumen: *Mudarse por mejorarse es una de las comedias de Ruiz de Alarcón más reconocidas por la crítica; se ha considerado que alcanza el punto más alto en la evolución constructiva del dramaturgo, quien está en posesión de una técnica que lo lleva a utilizar con mayor ponderación y efectividad los recursos dramáticos. Eso se manifiesta en la composición de una trama bien equilibrada, así como de un argumento no sobrecargado de acciones. Una reflexión detenida, sin embargo, manifiesta algunas limitaciones en la composición de la trama. Estamos frente a un momento de experimentación del dramaturgo, donde el esfuerzo de concentración de la materia dramática no alcanza todavía sus mejores frutos, si bien junto a ciertas limitaciones, están presentes indiscutibles logros dramáticos.*

PALABRAS CLAVE: TRAMA; PERSONAJE; CONFLICTO; AMOR; GALANTEO.

RECEPCIÓN: 27/06/2017

ACEPTACIÓN: 09/02/2018

La trama, una de las partes constitutivas del texto dramático, ofrece un amplio campo de reflexión crítica en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón. Si retomamos el antiguo planteamiento de la *Poética* de Aristóteles de que un autor dramático es sobre todo creador de una buena trama, no deja lugar a dudas la relevancia de dicho aspecto a la hora de hacer la valoración crítica de un texto. *Mudarse por mejorarse* resulta un caso interesante. No son muchos los autores que han considerado detenidamente este asunto en la comedia; quienes lo han hecho lo han abordado de forma muy general o tangencialmente. Junto a la elogiosa afirmación de Juan Pérez de Montalbán acerca de la forma sorprendente en la que Juan Ruiz de Alarcón dispone la trama de sus comedias,¹ otros críticos como Eugenio Hartzenbusch han visto tal particularidad como una preocupación presente en todos los dramaturgos de la época. Va a ser Antonio Castro Leal² quien encuentre en nuestra comedia el pleno desarrollo técnico del dramaturgo a partir de un avance en la concepción de la trama por medio de la simplificación de las situaciones recreadas; también Joaquín de Entrambasaguas³ percibe una evolución en los recursos técnicos del dramaturgo que lo ubican ya en el punto más alto de su desarrollo a partir de la construcción de una trama más equilibrada y de acciones menos enredadas. Los estudiosos posteriores no se han interesado directamente en este problema. Aun así, el comentario de Lola Josa, por

1 Este autor contemporáneo comenta de Juan Ruiz de Alarcón: “Las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprimir; que después de haber escrito tantas, es gran muestra de su caudal fertilísimo”. *Apud.* Juan Eugenio Hartzenbusch (1852, t. xx, p. xv).

2 Comenta el crítico: “[...] está escrita con un acierto y una facilidad más abundantes que en las comedias anteriores. El diálogo es vivo, a veces chispeante, siempre ingenioso. [...] En cuanto a la técnica, hay un progreso notable: la comedia no empieza con esas largas relaciones que ponen al auditorio en antecedentes sobre el origen de la situación que se presenta en escena. *Mudarse por mejorarse* se abre sencillamente, como una puerta, sobre los acontecimientos mismos” (Castro Leal, 1943: 133). Llama la atención que la falta de retrospectivas explicativas de las acciones de los personajes en *Mudarse por mejorarse* sea vista por Castro Leal como un avance en la técnica dramática.

3 “Por su técnica dramática en que el enredo de la trama tiene proporciones más adecuadas y la acción del argumento se simplifica con el empleo de hábiles recursos dramáticos, de mayor sobriedad y eficacia escénicas, *Mudarse por mejorarse* se puede considerar, con razón, de la mejor época del teatro de Ruiz de Alarcón, cuando la evolución constructiva de él ha alcanzado su máxima meta, en la que continuó” (Entrambasaguas, 1975).

ejemplo, ilumina puntos esenciales para la comprensión de la trama cuando traza la evolución seguida por don García en el transcurso de la comedia.⁴ Lo mismo ocurre con Manuel Sito Alba, quien ilustra con su comentario el abanico de temas dibujado en la comedia, todos ellos matizando las distintas facetas y ángulos del sentimiento amoroso.⁵ Eugenia Revueltas se preocupa especialmente por las relaciones entre los personajes con la intención de captar el perfil moral de los mismos.⁶ Finalmente, Frank P. Casa en su reciente edición de la comedia ubica el análisis de los personajes enfatizando de forma especial el contexto histórico y social en que se mueven.⁷

Queda pendiente, pues, la tarea de hacer una evaluación de la trama, o más precisamente, de las tramas de la comedia, viendo, por una parte, el proceso interno de cada una de ellas y, por la otra, la manera en que las mismas interactúan entre sí.

- 4 Una característica de don García reside en su capacidad de inventar industrias para obtener el amor. Lola Josa advierte que la decisión de Juan Ruiz de Alarcón de que el galán sea el tracista lo aleja de la Comedia Nueva, donde los enredos son fruto de las damas y los criados. Esto contrasta con el galán presentado en el tercer acto, que, en palabras de la estudiosa, aparece “desencantado ante cualquier posible traza y recurso que el galanteo tradicional pueda ofrecerle para conseguir la mano de Leonor”. Este cambio del protagonista, Lola Josa lo atribuye a “un proceso de interiorización en la conducta” del personaje, quien “va a tener que pagar su capricho de mudar de dama ‘por mejorarse’, renunciando precisamente, a quien en el fondo consideraba que era la mejor” (Josa, 2002: 151-152).
- 5 Dentro de los estudios semióticos realizados por este crítico, se introduce el término de “mimema” para dar cuenta de aspectos relacionados con el tema o la situación recreada, “los mimemas —explica— recogen la temática y las situaciones escénicas que de una forma funcional aparecen en la obra” (Sito Alba, 1999: 34). Con los mimemas, Manuel Sito Alba marca con claridad entre otras cosas los principales temas de la obra: el amor cambiante, el amor constante, el amor truncado.
- 6 Comenta algunos de los pasajes para ella más significativos en la comedia para tratar de analizar la actuación de los personajes en la misma; la transición de García de Clara a Leonor, la degradación sufrida por Clara con tal mudanza, el ingenio de Leonor, la nueva valoración de Clara con el enamoramiento de Félix, pasión y racionalidad en el comportamiento del Marqués, interés de Leonor en el matrimonio más que en el amor, etc. (Revueltas, 1991).
- 7 Este crítico toca un punto crucial cuando propone que Juan Ruiz de Alarcón va más allá de los tópicos convencionales recreados en la comedia de la época, representa una sociedad moderna donde las relaciones económicas juegan un papel preponderante. A esta luz, parecen quedar atrás los sentimientos y primar un cierto oportunismo. La decisión final de Leonor se considera vinculada a cálculos de interés. Se duda, incluso, que en algún momento haya experimentado el amor (Casa, 2012).

La comedia representa un momento de experimentación y búsqueda en lo referente a la composición de los acontecimientos recreados, así como un paso hacia nuevos horizontes en cuanto a la figura del protagonista.⁸ Es conveniente reflexionar sobre la organización de la trama y la creación de personajes como aspectos íntimamente imbricados. En *Mudarse por mejorarse*, al lado de la recreación de situaciones espectaculares, sorprendentes y complejas, se advierte una problemática no del todo resuelta en lo referente a la construcción de la trama, pues la propuesta inicial es sujeta posteriormente a una simplificación. Me refiero específicamente al triángulo amoroso entre Félix, Octavio y Clara recreado en el acto I que constituye la subtrama de la comedia y a partir del acto II desaparece, con la correspondiente frustración de expectativas dramáticas y la limitación en las funciones desempeñadas por algunos personajes; esta omisión redundante a su vez en la reducción del doble plano originalmente planteado. Para la valoración crítica de tan notorio cambio en el planteamiento de la acción, es conveniente recordar el enriquecimiento dramático que implica en la comedia barroca la frecuente introducción de dos o más tramas. Diego Marín, cuando habla de la intriga secundaria y la unidad de acción en alusión al teatro de Lope de Vega, comenta:

Estamos ante un nuevo ideal de belleza, el barroco, que halla mayor goce estético en llegar a la unidad y al orden a través de la multiplicidad y del aparente desorden que por medio de la simplicidad y la claridad de las obras clásicas; en un equilibrio inestable más que estable. (Marín, 1958: 21)

A la luz de estas palabras, la sencillez, elogiada por los críticos arriba mencionados como un progreso técnico del dramaturgo, aparece, desde otro punto de vista, como un rasgo que revela todavía un momento de cierta incertidumbre e inseguridad en

8 Coincido en esto con Antonio Castro Leal, quien la considera representativa de un momento de transición hacia la comedia de caracteres: “Me parece que señala, tanto en su concepción como en su estilo, el tránsito entre la comedia de enredo sin perfiles personales, que hasta entonces había producido Alarcón, y la que iba a ensayar después, más coordinada en su arquitectura y más firme en el trazo de sus caracteres”. (1943: 133). En la cronología propuesta por este crítico, la obra habría sido escrita alrededor del año 1617, pero parecería ajustarse más a la fecha de 1613 propuesta por Lola Josa, en virtud de una notoria falla en la concepción de la estructura dramática. (Vid. Josa 2002: 300-301).

cuanto a la concepción de la trama de la comedia.⁹ Como ha insistido ampliamente Ellen Claydon, Juan Ruiz de Alarcón es un dramaturgo barroco y es conveniente entenderlo a partir de las concepciones artísticas existentes dentro de tal contexto histórico.

Dejando momentáneamente de lado la confluencia y contraste de trama y subtrama en *Mudarse por mejorarse*, y mirando solo en el interior de cada una de ellas, se reconoce en ambos casos la creación de tramas complejas, es decir, con peripecias y reconocimientos. Notoriamente, la expresión de dichos recursos dramáticos no ocurre en el desenlace de la comedia, sino para introducir con intensidad creciente los motivos que impulsan los hechos y generan poderosas expectativas en el público. Desde la *Poética* de Aristóteles se señala a la fábula¹⁰ como el alma de la tragedia; consiste, como sabemos, en la organización de los hechos.¹¹ El filósofo reflexiona también acerca del argumento simple y el argumento complejo; considera el segundo como el más perfecto artísticamente, pues consta de reconocimiento y peripecia. Elder Olson, por su parte, después de preguntarse si puede afirmarse lo mismo en el caso de la comedia,¹² propone: “Un argumento simple se mueve regularmente

9 Las afirmaciones de Antonio Castro Leal y Joaquín de Entrambasaguas, si se contrasta *Mudarse por mejorarse* con *El desdichado en fingir*, resultan comprensibles, pues en esta última comedia, en efecto, la trama se sobrecarga de acontecimientos que vuelven confuso el desarrollo de la acción. En *Mudarse por mejorarse* ocurre lo contrario: debido a un deseo de equilibrar los hechos planteados con la figura del protagonista, se omiten situaciones recreadas en el inicio; pero, insisto, con ello se frustran las expectativas generadas. Podemos pensar a partir de lo dicho, que el dramaturgo todavía reflexiona en esta etapa de su producción dramática acerca de cómo recrear con las proporciones dramáticas más adecuadas los hechos representados.

10 “Así pues, necesariamente las partes de toda tragedia son seis y mediante ellas la tragedia es como es; y esas partes son: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya” (*Vid.* Aristóteles, Horacio, Bioleau, 1982: 70).

11 “La más importante de estas partes es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida” (Aristóteles, Horacio, Bioleau, 1982: 70).

12 Este estudioso, retomando la intención de autores anteriores, ha tratado de desarrollar en consonancia con la propuesta aristotélica de la tragedia una teoría de la comedia; al hablar de la acción cómica, considera “obvio que la comedia tiene que consistir en el mismo número de partes en que consiste la tragedia”, aclara, sin embargo: “no pueden tener la misma calidad...” Difieren una y otra en la causa final, cuyo cumplimiento es resultado de “una construcción correcta” (Olson y Wardropper, 1978: 53, 55).

hacia una sola dirección; por ejemplo: hacia la prosperidad o hacia la adversidad, y por sí mismo no puede causar sorpresas. Sólo el argumento complejo, moviéndose primero en una dirección y luego hacia otra, puede hacerlo” (Olson y Wardropper, 1978: 73). Las poéticas renacentistas trataron también sobre este asunto; sirva de ejemplo el caso de Robortello, quien considera:

Decimos por tanto que hay dos tipos de fábulas cómicas: unas son simples, otras complejas, según sean también las acciones mismas que imitan. Son simples aquellas en las que no hay nada imprevisto y que no contienen ninguna agnición; complejas, en cambio, las que contienen una de estas cosas o ambas. (Robortello, 1997: 111-112)

Lo anterior se refiere exclusivamente a la dinámica de los posibles tipos de fábulas según el desarrollo en cada una de las tramas. En el teatro barroco esto constituye solo una parte del problema, pues el concepto de unidad dramática se ha problematizado y es concebido de una forma diferente en tanto da cabida a la recreación de varias tramas a la vez. Esta forma de proceder de los dramaturgos introduce el llamado “doble plano” y con ello da una perspectiva de profundidad a la acción enraizándola dentro de una circunstancia más amplia.¹³ Es conveniente tomar esto cuenta en relación con *Mudarse por mejorarse*, pues si el texto presenta ciertas características que evidencian un cambio de lo planteado al inicio, en cuanto a la coordinación de trama y subtrama, ello no le resta el logro de hallazgos muy importantes en lo referente al desarrollo de acciones y personajes en el interior de cada una de ellas. La

13 Menéndez Pidal explica este aspecto recordando el interés de Lope en equiparar pintura y poesía: “respondiendo al anhelo de abarcar dilatadas perspectivas naturales, psicológicas o históricas, la pintura moderna que, a diferencia de la antigua, ha dominado la complejidad escénica y se ha incorporado la profundidad del paisaje, es un hecho paralelo al nuevo drama que abarca la totalidad de la acción, su fondo y lejanías” (1973: 108). Sobre el mismo asunto, Charles Aubrun reflexiona: “Hasta alrededor de 1635 la trama misma de la acción sigue siendo floja y compleja. Incidentes (*lances*), no absolutamente necesarios desde el punto de vista dramático, dan a la intriga una profundidad humana y la apariencia de lo vivido. La acción es casi siempre doble. Tan pronto son dos parejas galantes las que, como en un paso de baile, entrecruzan sus amores, como son los graciosos y las criadas quienes ofrecen una imagen invertida, a la vez negativa y cómica, de las aventuras de sus respectivos amos; otras veces se desarrolla paralelamente una situación histórica que se entremezcla en forma inextricable con una intriga amorosa totalmente imaginaria” (Aubrun, 1981: 259-260).

detección de la irregularidad en la composición de la trama muestra posibles limitaciones en la creación de este texto en cuanto a la concepción general del mismo, lo cual evidencia el tipo de problemática al que se enfrenta el autor específicamente al concebir esta pieza.

Voy a empezar tratando de detectar en principio los diversos conflictos planteados durante el desarrollo de la trama para advertir a partir de los mismos el tipo de motivaciones existentes detrás de las actuaciones de los distintos personajes, así como la calidad de las relaciones recreadas entre ellos.¹⁴ En *Mudarse por mejorarse*, como en otras comedias del dramaturgo, la estructura de la trama principal consiste en una acción de enfrentamiento entre dos galanes, quienes rivalizan por el amor de una dama; notoriamente, esta rivalidad no se va a recrear desde el inicio mismo de la comedia. El acto I se encarga de dar cuenta de los hechos precedentes de la acción principal. El obstáculo a vencer por don García en este primer momento es conseguir el amor de Leonor a escondidas de Clara.

Como sabemos, los personajes de la Comedia Nueva se reducen a una serie de tipos con roles de actuación bien acotados; en este caso, la comedia parece combinar dichos rasgos fijos con algunas reflexiones sobre la naturaleza de la relación amorosa entre galanes y damas inspirándose en lo propuesto por los personajes de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione en sus conversaciones sobre el amor (Castiglione, 1972). Estos en su empeño de proponer el modelo idóneo de la dama correspondiente con el modelo del cortesano definido al principio del libro abordan una serie de problemas amorosos tomados en cuenta en *Mudarse por mejorarse*. El tema de la comedia es el amor, y más precisamente la inconstancia amorosa. El planteamiento central consiste en presentar la fuerza del impulso erótico experimentado tanto por el galán como por la dama cuando se da el primer encuentro entre ellos. Como trasfondo de los acontecimientos representados, está la idea procedente de la filosofía neoplatónica, según la cual el amor “tan sólo aspira a todo lo que sea equilibrado, moderado y honesto. La sensualidad, destructora de la paz y el sosiego espirituales constituye,

14 José Luis Alonso de Santos nos recuerda acerca de la trama y el conflicto: “La esencia de lo dramático estará conformada [...] no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que ésta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje —y en el espectador—. Esa acción, que provoca el conflicto, será la responsable de canalizar y mostrar el enfrentamiento entre las partes en pugna de la trama” (Alonso de Santos, 1999: 102).

en opinión suya, un acérrimo adversario del verdadero amante” (Oostendorp, 1962: 156).¹⁵ Esto durante el Renacimiento, lleva a una reflexión en la que cada vez más se piensa en reconciliar el amor platónico con la moral cristiana y como consecuencia en relacionar el amor y el matrimonio. Con ello se quiere determinar el lugar de la sensualidad dentro de la relación amorosa. A partir de la afirmación de la existencia de un amor espiritual dentro del matrimonio, se deriva en la postura de impedir a los jóvenes la libre elección pensando en la poca conveniencia de que las emociones imperen sobre los valores espirituales. Oostendorp, glosando las propuestas de Erasmo en lo concerniente a los matrimonios secretos, advierte:

Con frecuencia los jóvenes de su época se veían obligados a recurrir a esta clase de matrimonios en su afán de casarse con la persona sinceramente amada, puesto que los padres solían tener en poca estima el afecto como base de la felicidad matrimonial.¹⁶

Por una parte, está la fuerte atracción existente como un impulso natural en el ánimo de los jóvenes y, por la otra, las consideraciones sociales y morales que se oponen y frenan dicho impulso. Sobre este trasfondo general se dibujan las acciones de la comedia.

El acto I va a presentar el surgimiento de dos acontecimientos amorosos, ambos se expresan a través de la forma del triángulo consistente en el conflicto entre dos contendientes por la disputa del mismo objeto. El primero desarrolla la dinámica del encuentro apasionado entre don García, comprometido con Clara, y doña Leonor dentro de las limitaciones debidas a una especial circunstancia familiar y social. El segundo trata de la rivalidad de dos galanes, Félix y Octavio, por el amor de doña Clara. El entrecruzamiento de ambas tramas, como suele ocurrir, va a tener un peso importante en la forma de concebir las relaciones entre los diversos personajes de la comedia, pues permite la visión de algunos de ellos en perspectivas diferentes.

El acontecimiento desencadenante de la acción principal se da pues a partir del cambio producido en el ánimo de García cuando conoce a Leonor y se enamora

15 Este crítico hace una revisión muy esclarecedora de la forma en la que se intentó conciliar el amor neoplatónico con los valores cristianos hasta llegar a un punto en el que la libre elección de los amantes pudo conciliarse con el respeto a las normas sociales y la autoridad paterna. Es en este contexto donde hay que situar la casuística amorosa de nuestra pieza.

16 *Ibid.*, p. 162.

de ella.¹⁷ El compromiso con la tía de la joven representa un obstáculo al parecer insalvable para el logro de sus planes. Desde el inicio se destaca el tema central de la comedia: la mudanza, encarnada precisamente en el protagonista. El amor surge en él como una intensa atracción física, la belleza de la dama lo ha impresionado fuertemente. El término *amor* va a ser usado por los personajes con una amplitud de significados que abarca desde el amor espiritual al sensual. La facilidad del joven para cambiar de objeto amoroso es una característica de las emociones sensuales frente a la permanencia de un afecto fundado en la belleza espiritual de la persona amada.¹⁸ Esto se expresa irónicamente en la comedia cuando García intenta justificar su inconstancia ante don Félix: “La mudanza es liviandad,/cuando sin nuevo accidente/le da causa solamente/la propia facilidad”.¹⁹ En este momento la palabra *amor* implica preponderantemente al aspecto sensual de dicha experiencia. El intercambio de miradas entre galán y dama, cuando se encontraron por primera vez, le permite a él advertir la correspondencia de ella a sus sentimientos.

Esta primera situación tiene como motivo principal poner en evidencia la dinámica de la pasión experimentada por García, quien rechaza la relación con su prometida para buscar una nueva con Leonor. Es un momento de transición que se da en medio de una circunstancia familiar cuya armonía se ve alterada por la actuación del galán, pues se vislumbra una posible crisis entre tía y sobrina. De entrada, su

17 En esta línea de análisis, tengo presente la propuesta semiótica de Anne Ubersfeld sobre los modelos actanciales en su aplicación específica al texto dramático, si bien no utilizo constantemente la terminología usada por ella (Ubersfeld, 1998).

18 Oostendorp explica que Erasmo “niega categóricamente que las emociones puedan constituir una firme base de la felicidad matrimonial, puesto que éstas desaparecen con la misma velocidad con que surgieron”. [...] define el amor [...] como afecto fundado en la belleza espiritual de la persona amada y desligado de la hermosura corporal” (Oostendorp, 1962: 160). Esta cuidadosa valoración de lo sensual y lo espiritual, como es sabido, viene de muy atrás; Irving Singer, por ejemplo, con respecto a la doctrina amorosa de Andreas Capellanus, comenta lo siguiente: “Andreas insiste en que el verdadero amor sólo se adquiere a través de la figura bella o la excelencia del carácter, y de ambos factores concede mayor importancia al segundo. [...] En general advierte al amante vehemente contra la seducción de una apariencia bella. Tanto con respecto a hombres como a mujeres, es la excelencia del carácter la que asegura el tipo de amor que Andreas está dispuesto a defender (Singer, 1992: 83).

19 Ruiz de Alarcón, 2012: vv. 45-48. Todas las citas de la obra se basan en esta edición.

comportamiento no resulta el más adecuado. Cuando en *El cortesano* Emilia rebate lo dicho por Aretino, argumenta:

[...] yo pienso que el que quiere que le amen, debe primeramente amar, y después ser tal que merezca ser amado. [Y continúa:] vos no podréis probarme que ameis así tan verdaderamente como querriades que nosotras lo pensásemos; porque, si así amásedes, conformaros yades con la que amais, y querriades lo que ella quiere, que ésta es la verdadera ley de amor. (Castiglione, 1972: 350)

¿Puede pensarse que si don García ama a doña Clara, pueda dejarla por otra mejor? La mudanza amorosa es una alusión a la fuerza de la atracción erótica presente en el ánimo del galán. Sobre el tema de la firmeza amorosa va a volver más adelante.

Una vez introducida la figura de don García, la comedia va a recrear la de Leonor. Si primero declara a Mencía solo tener curiosidad por saber de él, después, cuando se entera de su relación con Clara, experimenta inmediatamente el sentimiento de los celos. La presentación de la joven dama es más breve que la del galán, ella no recurre a justificaciones, simplemente reconoce el sentimiento experimentado. Las consideraciones de ella, a pesar de amarlo, no sólo se fundan en el tradicional recato de la mujer ante una proposición amorosa, también ponen de manifiesto el buen entendimiento y discreción que la caracterizan.²⁰ Reconoce muy pronto la contradictoria argumentación de él para justificar el cambio de una por la otra.

Leonor ¿Cómo puede ser razón
 mudarse?
Don García Por mejorarse.

20 De aquí en adelante, la actuación de Leonor va a seguir muy de cerca el modelo de dama propuesto en *El cortesano* de Baltasar Castiglione. En dicho texto, el Magnífico propone a la mujer joven: “dóile por consejo que no crea luego livianamente a los que le dijeron que la aman [...] el arte que yo quiero que tenga esta mi Dama, con quien le dijese amores, ha de ser mostrar con una buena presunción que tiene por cosa liviana lo que él le dice, y, en fin, no ha de dar a entender luego que cree ser amada” (Castiglione, 1972: 340). De acuerdo con esto, no se recrea una dama que no experimente el sentimiento amoroso, lo que se recomienda es discreción para no perder el control.

el primer conflicto amoroso de la comedia, la tía se vuelve el oponente para la unión de los jóvenes.

Junto a esta primera expectativa de rivalidad externa, se plantea simultáneamente la crisis interior experimentada por Leonor entre la fuerte atracción que la impulsa a don García y la razón y el honor que la frenan; constituyen poderosas fuerzas opuestas confrontadas en su fuero interno.²¹ García desde estos primeros momentos se deja llevar por el fuerte sentimiento hacia Leonor, mientras en ella se evidencia desde el principio la lucha interior entre el amor y el honor. Si el joven va a tratar mediante los recursos de su ingenio²² de acercarse a la dama a toda costa, en ella se va a producir una íntima indecisión, una actitud fluctuante, pues experimenta un conflicto de conciencia desde el inicio mismo de la comedia.

La acción amorosa nacida entre García y Leonor y el obstáculo representado por Clara para su cumplimiento constituyen la trama principal de la comedia. El tema planteado a través de la insistencia en la inconstancia amorosa del galán es en realidad el de la manifestación de la sensualidad en la relación amorosa. Resulta comprensible, pues se da entre jóvenes, pero no se deja de subrayar el carácter fugaz de los sentimientos como una débil base para una relación duradera.

Planteado lo anterior, se introduce la trama secundaria de la comedia. Consiste en la presentación de la segunda situación recreada en el planteamiento de *Mudarse por mejorarse*. El forastero Octavio conversa con el Marqués, a quien le cuenta los motivos de su estancia en Madrid; está en la ciudad debido a una decepción amorosa. El joven noble se maravilla del sufrimiento de su amigo a causa del amor, y le advierte cómo en la corte las cosas son de otro modo:

Que bien se ve, que venís
al uso de Andalucía,

21 María del Carmen Bobes Naves comenta: “la mayor parte de las obras de teatro no atienden tanto a la historia [...] como a la tensión planteada entre dos posiciones, o fuerzas, o personajes encontrados, o al enfrentamiento de modos de estar o de ser; y también con frecuencia el conflicto se plantea interiormente entre dos modalidades de la acción, por ejemplo entre el querer y el poder en un mismo personaje, o distribuidos en dos personajes” (1997: 307).

22 Este comportamiento de García es especialmente señalado por Lola Josa como característico de la comedia alarconiana. *Vid. Supra*, n. 4.

donde viven todavía
las finezas de Amadís.
Acá se ha visto mejor,
más a provecho se quiere,
no sólo nadie no muere,
pero ni enferma de amor.
Aquí las fuentes hermosas
vierten licor, que bebido,
es el agua del olvido
contra fiebres amorosas.

(vv. 313-324)

También en este caso se insiste en la preponderancia de la sensualidad, siempre en constante cambio, llevada por el deleite de la belleza en turno. Durante la plática entre los dos amigos, Clara pasea por el lugar donde están, y Octavio al verla queda prendado de su belleza. Mientras camina es cortejada por Félix, quien le declara su amor y es inmediatamente desdeñado por ella. Junto al primer triángulo amoroso, donde tía y sobrina rivalizan por el amor de García, se ofrece, seguidamente, este segundo triángulo formado por dos galanes, Félix y Octavio, quienes dirigen su atención sobre el mismo objeto amoroso: Clara. Se recrea en el escenario cómo la dama desdeña a uno de ellos y al mismo tiempo enamora sin saberlo al otro. Si en la trama principal esta dama ha dejado de ser objeto del amor de García, a la luz de esta nueva situación es capaz de atraer por su belleza a otros galanes. Se muestran de esta manera dos facetas opuestas de doña Clara: amada y desdeñada.

Una vez introducidas la trama y subtrama de la comedia con sus respectivos planteamientos, surgen ante los espectadores las primeras expectativas a partir del cruce de dos relaciones amorosas en ciernes. Es de primordial importancia para la significación de la comedia la forma en que se van sucediendo los hechos. Se retoma, entonces, nuevamente la trama principal; si primero el protagonista trató sobre todo de acercarse al objeto de su deseo mediante la declaración amorosa, ahora su actuación se va a dirigir primordialmente a enfrentar con ingenio y atrevimiento las limitaciones de la circunstancia donde se mueve. Es necesario, evidentemente, para los jóvenes guardar el secreto de la atracción existente entre ellos, pero, irónicamente, el galanteo de García debe realizarse inevitablemente ante la presencia misma de la tía de la joven. En esta especial coyuntura, trama principal y secundaria se van a desarrollar simultáneamente en escena; dentro de la primera, se pone en evidencia el

ingenio del galán, quien consigue entrevistarse con su amada, mientras su prometida permanece en la ignorancia de lo ocurrido. Félix juega un papel fundamental para la realización de tal estratagema, si bien no deja de buscar el logro de sus propios fines; este personaje tiene un doble funcionamiento: aparece a un tiempo como aliado, en el interior de la trama principal, y como sujeto de una acción en la trama secundaria. Esto explica sus divertidas fluctuaciones; por una parte, requiebra a la tía para distraerla, mientras el prometido de ella está galanteando a la sobrina, por la otra, vuelve a declararle su amor a doña Clara. Esto da lugar a una situación marcada por dos puntos de interés, pues las dos parejas ocupan conjuntamente el escenario; en un extremo, García corteja a Leonor y, en el otro, Félix le declara una vez más su amor a Clara. Aquí se desarrolla, además, la rivalidad existente entre tía y sobrina en torno del amor de un mismo galán, así como el conflicto familiar existente, si bien Clara desconoce lo que ocurre. Se da expresión, al mismo tiempo, al triángulo amoroso existente entre Félix y Octavio; el primero, ya había sido desdeñado y tiene en este momento una segunda oportunidad para acercarse a la dama, pero vuelve a ser rechazado. Llama la atención la recreación conjunta en escena de la trama principal y la secundaria con ambas prácticamente en igualdad de circunstancias. La riqueza en la concepción de este trance dramático carga el escenario de una gran tensión y marca la comicidad del cruce de dos tramas para evidenciar la ambivalencia de las relaciones existentes entre los personajes, vistos en una doble perspectiva sentimental.

Hacia el final del primer acto, en el espacio de la casa de Clara, se van a congregar momentáneamente todos los personajes de la comedia, cuando llega el Marqués a visitar a su parienta acompañado de Octavio. García finge estar celoso con la presencia del noble, y se va de la casa. Con esto, desaparece de escena el protagonista de la comedia y la atención recae fuertemente en la trama secundaria. La visita de los recién llegados, como sabemos, responde a la promesa hecha por el poderoso noble a su amigo de ayudarlo a relacionarse con Clara. Este hecho forma parte del triángulo amoroso entre Octavio y Félix. Éste, como vimos, ya fue desdeñado en dos ocasiones, así que las expectativas de avance se ofrecen del lado de Octavio, quien parece, además, tener en el pariente de la dama un fuerte aliado. En este momento, las acciones se centran en doña Clara, destacándola como el objeto amoroso en disputa. Al final del acto, se va a producir un sorpresivo viraje en la dirección de los acontecimientos. Súbitamente, el amor se manifiesta con gran intensidad en el ánimo del Marqués cuando ve a Leonor. El personaje se transforma ante las miradas

sorprendidas de quienes lo rodean, y pasa impensadamente de ser aliado de Octavio a ser víctima de la pasión amorosa sin poder disimularlo.²³

Inicialmente, como hemos visto, se introdujeron en el acto I dos triángulos amorosos; el primero da cuenta del conflicto entre tía y sobrina por el amor de García, en tanto el segundo enfrenta a Félix y Octavio en torno de Clara; esta dama forma parte de ambos, en uno como sujeto y en el otro como objeto. Al terminar el acto, el Marqués aparece inesperadamente como sujeto de una posible acción, queda señalado como el galán que puede competir con García por el amor de Leonor. Tal es la expectativa generada. Si bien él se había propuesto como objetivo principal ayudar a Octavio a relacionarse con Clara, al terminar el primer acto, salta repentinamente al primer plano, cuando a la vista de todos se enamora perdidamente de Leonor.

Con el enamoramiento del Marqués, se introduce en escena lo imprevisto y sorprendente a través de la ironía dramática.²⁴ El efecto generado con esta peripecia funciona en primer lugar en relación con el joven noble; si con su amigo Octavio se preciaba de no estar sujeto como él a los sufrimientos del amor, ahora dicho sentimiento lo asalta con tal intensidad que es incapaz de controlarlo, pierde el dominio de sí mismo. Esto va a tener consecuencias también para García, quien hasta el momento ha sabido adueñarse de la situación ingeniosamente y ahora, en cambio, desconoce la amenaza que se cierne sobre sus planes con el surgimiento de tan poderoso contrincante. El cambio de dirección en los acontecimientos adquiere aún más fuerza por darse como remate del acto I y abrir con ello una serie de expectativas inesperadas en

23 Díez-Borque explica este tipo de encuentros con respecto al teatro de Lope de Vega: “El enamoramiento súbito e instantáneo es una constante repetida, prácticamente, en todas las comedias estudiadas”, se usa para dar expresión al surgimiento de la pasión amorosa. Y añade el crítico: “De acuerdo con su poder absoluto, el amor actuará como una fuerza enajenante a la que no puede oponerse ninguna resistencia” (Díez-Borque, 1976: 23).

24 Pierre Schoentjes recuerda el sentido dramático de la peripecia: “Podemos afirmar que con el marbete de *peripeteia*, los antiguos conocían un principio de escritura que nosotros llamamos hoy en día ironía del destino. La peripecia, en la que el lenguaje corriente sólo ve un acontecimiento imprevisto, remite a un procedimiento particular, el golpe de efecto, al que Aristóteles consagra unas importantes reflexiones” (Schoentjes, 2001: 49-50).

torno del desarrollo de la acción. En este contexto, resultan oportunas las siguientes palabras elogiosas de Antonio Castro Leal con respecto a nuestra comedia: “El primer acto es uno de los trozos más felices y bien logrados, en su trama y estilo, de todo el género en el teatro clásico español” (1943: 133).

En *Mudarse por mejorarse* los antecedentes de la acción principal de la comedia se desarrollan durante el primer acto, en el espacio mimético,²⁵ es decir, sobre el escenario, y no a través de la narración de algún personaje.²⁶ Sólo hasta el inicio del segundo acto entra en acción el conflicto principal, consistente en la disputa amorosa entre el Marqués y García en torno de Leonor. No existen, por ello, retrospecciones para poner al espectador al tanto de los antecedentes de dicha rivalidad.²⁷ Resulta muy significativa, desde luego, dentro de la concepción dramática de la trama, la decisión de no iniciar las acciones de la comedia introduciendo inmediatamente el enfrentamiento de los galanes por el amor de la dama. Que esto último era lo más usual, lo vemos en otras obras del dramaturgo. Por ejemplo, en *El desdichado en fingir*, el conflicto central de la comedia, entre Arseno y Persio, quienes se enfrentan por el amor de Ardenia, se plantea inmediatamente; lo mismo pasa en *La industria y la suerte* con don Juan y Arnesto, rivales por el amor de Blanca o en *Las paredes oyen* con don Juan y don Mendo en torno de Ana. Es notoria la diferente forma de introducir la oposición entre don García y el Marqués, tardía en comparación con las citadas comedias. Esto se refuerza porque también en estas piezas alarconianas se recrea la movilidad del galán en tránsito entre dos relaciones amorosas como un rasgo destacable de quien no es un buen amante, pues no es capaz de centrar su

25 Me refiero aquí a la cuestión del lugar preciso en el que se desenvuelve la acción, que puede ser el espacio mimético o el espacio diegético. Refiriéndose a esto Issacharoff comenta lo siguiente: “There are two major forms of dramatic space: mimetic and diegetic [...] in the theater, mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space, on the other hand, is *described*, that is referred to by the characters. In other words, mimetic spaces transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually” (Issacharoff, 1981: 211-224).

26 Esto sucede en la trama secundaria, cuya función parece reducirse a servir como antecedente para la introducción del Marqués, quien en la subtrama es aliado de Ocravio y después en la trama principal deja atrás ese papel y se transforma en sujeto de una acción en lucha por el amor de Leonor.

27 Aspecto elogiado por Antonio Castro Leal como una señal de pericia dramática. *Vid. infra*, n. 1.

atención en una sola dama.²⁸

Al final del primer acto, hemos visto la transformación sentimental del Marqués, deslumbrado por la belleza de Leonor. En el acto II, va a abandonar definitivamente la función de aliado y a asumir solo la de sujeto de una acción, la primera función desaparece.²⁹ A partir de este momento, se olvida lo propuesto en el planteamiento de la comedia y se produce una concentración de la acción, dirigida notoriamente al desarrollo del conflicto entre los dos galanes por el amor de Leonor. La subtrama desaparece y queda únicamente la trama principal con las correspondientes consecuencias en el desenvolvimiento de los hechos y la concepción de los personajes.

Desde el inicio del acto II, el Marqués define con claridad la táctica para acercarse a su amada, que va a consistir en cortejarla. Pedir la mano de la dama, como recomendación Octavio, sería para él empezar por el final y privarse del placer del galanteo:³⁰

28 Lillian von der Walde comenta este aspecto en *El desdichado en fingir* considerándolo desde la perspectiva ovidiana; tanto Persio como Arseno engañan “a las dos mujeres mediante el ocultamiento de su otro compromiso amoroso. [...] En efecto, para Ovidio y continuadores, todo se vale en la conquista de la mujer deseada, lo que es reprochable en términos del honor del caballero áureo”. Concluye: “En fin, la tipificación de un hombre conquistador, inconstante, cínico, mentiroso y fanfarrón, posibilitada en parte por las instrucciones del *Arte de amar*, tiene precedentes literarios lejanos” (2007: 483, 485). En nuestra comedia, Leonor representa la ideología opuesta al impulso de los galanes.

29 Existen dos tímidos intentos del personaje de ayudar a su amigo, pero se dan junto a la sorprendente retractación de lo prometido, cuando ofrece a García ayudarlo a conseguir a Clara: “Terciad por mí, don García,/con Leonor, que mi palabra/os doy de hacer cuanto pueda,/porque os dé la mano Clara” (vv. 1862-1865).

30 En este planteamiento del galán, queda puesto en evidencia que en el doble aspecto desarrollado en la comedia entre la libre elección y las normas sociales, el joven opta desde luego por el primero, pues está convencido del importante papel de los sentimientos en la relación amorosa. Al respecto, en *El cortesano*, uno de los temas abordados por los personajes es el galanteo, considerado como una forma no recomendable de relación entre galanes y damas; entre otras muchas cosas, micer César afirma: “las diligencias de los enamorados, las artes que usan, y los lazos que arman, son tantos y tan continos, que no es menos de un gran milagro que una tierna moza pueda no caer o escaparse dellos. ¿Qué día hay, o qué hora que esta combatida mujer no sea de su servidor requerida e importunada con dádivas, con presentes, y con todas aquellas cosas que pueden a ella parecelle bien? ¿En qué punto se puede ella parar a la ventana, que siempre no vea pasar al triste enamorado determinado a morir

¡Qué poco sabéis de amor!

[...]

Quien por el contrario empieza,

se priva, Otavio, del bien

de contrastar un desdén

de vencer una esquivaza.

Como en la taza penada

crece el gusto a la bebida,

es la gloria más crecida

cuanto fue más deseada.

(vv. 993, 997-1004)

Tal modo de proceder lo aleja de las convenciones admitidas por la sociedad, lo que complica el cumplimiento de sus fines, pues despierta la desconfianza de Leonor y de su tía, quienes lo rechazan duramente. Él está poniendo por encima los afectos en la relación amorosa desde el momento en que prefiere privilegiar el acercamiento directo a la mujer haciendo caso omiso de las exigencias sociales. En este punto la forma de proceder de ambos galanes es similar, en tanto ambos privilegian la libre elección sobre las convenciones admitidas socialmente.

García ignora la existencia de tan poderoso contrincante; por ello, continúa centrando su atención en evadir a su prometida para evitar el casamiento. La forma dramática en que se entera de la existencia de su rival se expresa en la comedia mediante una segunda peripecia; esta deriva directamente del fingimiento ideado por él para engañar a Clara y anular el compromiso matrimonial con ella. Pasa cómicamente de los celos fingidos a los verdaderos, cuando descubre que el noble pariente de la dama es verdaderamente su rival, en tanto busca conseguir el amor de Leonor. Esto lo lleva a perder el control sobre sí mismo y a realizar una serie de reclamos disparatados. La realidad desborda los cálculos del galán y lo lleva por derroteros impensados, las cosas van de mal en peor. Este acto concluye con una doble agnición, cuando cada

en su demanda, callando con la boca, pero hablando con los ojos, con el gesto afligido y quebrado, no sin suspiros y lágrimas hartas veces; y cuando sale ella para ir a la iglesia, o a otra cualquier parte, que éste su servidor no se halle delante della, o a cada vuelta de calle no salga a topalla, con aquella su triste pasión imprimida en los ojos de tal manera que parece que de punto en punto espera la muerte” (Castiglione, 1972: 333).

uno de los rivales descubre cuál es la intención del otro con respecto a Leonor. El reconocimiento de García va acompañado de peripecia, no así el del Marqués. Quedan frente a frente los dos galanes en abierta disputa por el amor de la joven dama.

Los dos momentos marcados por las peripecias en la comedia expresan la falta de dominio de los personajes sobre su propio comportamiento. Primero el Marqués y luego García, reaccionan ante lo inesperado perdiendo el control sobre sí mismos. La ironía dramática está íntimamente conectada con la actuación del protagonista y tiene consecuencias directas sobre el logro de su objetivo. Introduce, además, con los repentinos cambios de dirección en la trama un enriquecimiento de las expectativas de los personajes.

Es a partir del segundo acto cuando se genera la dinámica que define fundamentalmente el significado general de la comedia; en el primero, se recrearon únicamente los dos triángulos amorosos ya indicados. El triángulo principal aparece hasta ahora: consiste en líneas generales en el desarrollo de dos acciones complementarias y opuestas realizadas alternativamente por García y el Marqués. El contraste y final confrontación entre ambos se realiza, como hemos visto, a partir de este acto; cada uno de ellos representa, si bien de distinto modo, una forma equivocada, ilegítima, de acercarse a la amada en tanto dan prioridad a la libre elección en la relación con la dama haciendo de lado las normas sociales y la figura de la autoridad (Oostendorp, 1962: 163).

Llaman la atención, en cuanto a la trama de la comedia a partir del segundo acto, que la acción secundaria introducida en el planteamiento de la comedia de dos galanes enfrentados por el amor de una dama ya no va a desarrollarse; debido a eso, tanto Félix como Octavio aparecerán en adelante únicamente como aliados y confidentes de sus respectivos amigos, se ven reducidos en su actuación. Ocurre lo mismo con el personaje de doña Clara, de quien se excluye el aspecto atractivo de su personalidad, capaz de enamorar a dos galanes y queda solamente reducida al papel de mujer desdeñada. Resulta llamativo tal cambio u olvido en el caso de personajes que apuntaban a un mayor desarrollo, las expectativas planteadas se cancelan en el interior de una obra cuya estrategia dramática, por otra parte, toma claramente el camino de construir una trama compleja para la creación de situaciones más elaboradas. La acción principal gana en concentración, no cabe duda, pero pierde en cuanto a la variedad de las relaciones entre los personajes. Ya no está presente el doble plano, se deja de lado cualquier posible contraste de lo sucedido en la acción de la comedia con un trasfondo donde intervenga una circunstancia que proporcione una visión de amplitud a lo representado.

Tal concentración de la acción continúa en el acto tercero, que es cuando adquiere mayor claridad el contraste introducido en la comedia entre las trayectorias opuestas de cada uno de los galanes. García, a pesar de que parecería estar en vías de conseguir el objeto de su amor, ve en el desenlace frustrarse su deseo; en cambio el Marqués, fuertemente rechazado no sólo por Leonor, sino incluso por su tía, va a lograr a final de cuentas conseguir el amor de la joven. García advierte desde el principio de este acto la posibilidad de perder a Leonor a pesar de las pruebas que ella le ha dado de correspondencia amorosa con el mensaje enviado. Frente a esto, el Marqués se dispone, después de indagar con Octavio el estado de la opinión de Leonor, a cambiar su frustrada estrategia del galanteo amoroso por la directa petición de matrimonio a la joven. Esto último le permite, finalmente, comunicarse adecuadamente con ella, quien le exige cumplir a pie juntillas las formas convencionales para llevar a cabo el trato matrimonial.

Leonor

[...]

Con doña Clara mi tía
tratad estas intenciones,
porque las justas acciones
no huyen la luz del día.

Marqués

[...]

Al punto a buscarla iré;
que demás de ser tan justo,
los delitos de tu gusto
son las leyes de mi fe.
Pero tú, señora mía,
será bien que un sí me des.

Mencía

Bien dice.

Leonor

Digo, Marqués,
que lo tratéis con mi tía.

Marqués

Sepa yo tu voluntad,
Di que sí, mi bien, si quieres.

Leonor

No dicen más las mujeres
De mi estado y calidad.

(vv. 2646-2661)

Los dos galanes son agentes del conflicto externo a partir del acto II, pero la lucha entre razón y pasión tiene lugar en el fuero interno de Leonor desde el inicio mismo de la acción. Es fundamental el peso de este conflicto experimentado por la dama, en tanto la decisión final, y, en consecuencia, el desenlace de la comedia, dependen de ella. El empeño de ambos galanes para conquistarla da pie para retratar vivamente en el transcurso de la trama la figura de la mujer ideal tal como se concibe en *El cortesano* de Baltasar Castiglione. El poderoso sentimiento del amor nunca nubla su inteligencia, atributo en el que se insiste desde muy pronto en la comedia, cuando pone en evidencia la insuficiencia de la justificación de García para dejar a Clara por ella. Se puede incluso señalar lo ocurrido en la comedia como una prueba sobre la discreción de Leonor para discernir la solución más conveniente del conflicto planteado. La final toma de conciencia de la joven tiene más valor desde el momento en que se produce no como un simple cálculo, sino como una confrontación con sus propios sentimientos hasta lograr a final de cuentas el equilibrio entre los mismos y su honor, así como con las exigencias sociales.

Las palabras con las que García intenta explicar ante Leonor el cambio de su tía por ella son al final retomadas por la joven, quien las parafrasea para justificar en el desenlace de la comedia el cambio de él por el Marqués. La ironía final intenta poner de relieve el carácter voluble de los sentimientos y la necesidad de encauzarlos y armonizarlos con los valores sociales. Un aspecto central para el entendimiento de lo que pasa en la comedia lo constituye el tiempo de la historia. Los acontecimientos transcurren en apenas dos días. Manuel Sito Alba explica: “La acción va progresando con gran fluidez. Los tres actos tienen lugar en dos días. Uno se corresponde con el primero y el otro está repartido entre el segundo y el tercero” (Sito Alba, 1999: 41). Este es el marco temporal adecuado dentro del que hay que situar la representación. La dinámica de la comedia consiste en lo esencial en la recreación del movimiento espontáneo de los personajes llevados por el ímpetu del sentimiento amoroso y de

la emoción y atracción del momento. El proceso recreado exhibe el mayor peso que tienen inicialmente los deseos y el adelgazamiento momentáneo de las convenciones sociales. Pasado el deslumbramiento, la razón vuelve por sus fueros y la relación toma el cauce de las normas sociales. Se da expresión a final de cuentas a la conveniente armonía entre la libre elección y las normas sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, Horacio, Boileau (1982), *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional.
- Aubrun, Charles (1981), *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus.
- Alonso de Santos, José Luis (1999), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- Castiglione, Baltasar (1972), *El cortesano*, Barcelona, Bruguera.
- Casa, Frank P. (ed.) (2012), “Introducción”, en Juan Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Castro Leal, Antonio (1943), *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Ciudad de México, Cuadernos Americanos.
- Claydon, Ellen (1970), *Juan Ruiz de Alarcón, Baroque Dramatist*, Valencia, Castalia.
- Díez-Borque, José María (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1975), “Introducción”, *Juan Ruiz de Alarcón, Tres comedias de enredo*, Madrid, Editora Nacional.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1852), “Caracteres distintivos de las obras dramáticas de D. Juan Ruiz de Alarcón”, en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Rivadeneyra, 1852, tomo xx.
- Issacharoff, Michael (1981), “Space and reference in drama”, *Poetics today*, vol. 2, núm.3, pp. 211-224.
- Josa, Lola (2002), *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger.
- Marín, Diego (1958), *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Ciudad de México/ Toronto, University of Toronto Press/Ediciones Andrea.
- Menéndez Pidal, Ramón (1973), *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Olson, Elder y Bruce W. Wardropper (1978), *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.
- Oostendorp, H. TH. (1962), *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, La Haya, Van Goor Zonen.

- Revueltas, Eugenia (1991), *Lexicón alarconiano. Eros y Ethos: Siete Calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón, Jornadas Alarconianas*, Taxco, Instituto Guerrerense de Cultura.
- Robortello, Francesco (1997), “Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia”, en María José Vega, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Ruiz de Alarcón, Juan (2012), *Mudarse por mejorarse*, en Frank P. Casa (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Singer, Irving (1992), *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico*, Ciudad de México, Siglo XXI.
- Schoentjes, Pierre (2001), *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra.
- Sito Alba, Manuel (1999), “Introducción”, en Juan Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, Madrid, Libertarias-Prodhuft.
- Ubersfeld, Anne (1998), *Semiótica teatral*, Madrid, Universidad de Murcia/ Cátedra.
- Walde, Lillian von der (2007), “El influjo de la tradición amorosa de corte ovidiano en *El desdichado en fingir*”, en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 481-492.

Serafín González: profesor-investigador Titular en el Departamento de Filosofía de la UAM-Iztapalapa. Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su línea de investigación es el teatro español de los Siglos de Oro. Ha publicado los libros *Amor y matrimonio en “La dama boba” de Lope de Vega* y *La búsqueda del centro. Los avatares del protagonista en la comedia alarconiana*. Recientemente realizó la edición, introducción y notas de la comedia *Todo es ventura* de Juan Ruiz de Alarcón, publicada por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Fue director durante diez años de la revista *Signos Literarios*, que publica el Departamento de Filosofía de la UAM-Iztapalapa y es corresponsable del Fondo Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo desde 1994. Es el actual coordinador del Posgrado en Humanidades en la Línea de Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII.

D. R. © Serafín González, Ciudad de México, enero-junio, 2018.