

## JUAN RUIZ DE ALARCÓN ANTE LA CRÍTICA

El panorama de los estudios relativos al teatro de Juan Ruiz de Alarcón se extiende entre varios continentes, a lo largo y lo ancho de los siglos XIX y XX. Y decimos “varios continentes” porque artículos, tesis, trabajos de carácter diverso cubren un mapa que en lo físico, abarca América, Europa, África y Oceanía (y aquí nos referimos concretamente al artículo de Michael Jones, “Five Liars: French, English and Italian Imitations of *La verdad sospechosa*”, publicado en *Journal of Australasian Universities Language and Literature Association*. . . , que edita la Universidad de Nueva Gales del Sur, Australia), en una profusión tal que, aun a riesgo de caer en la hipérbole, nos atreveríamos a considerar a Juan Ruiz de Alarcón el autor mexicano anterior al siglo XX que ha gozado de la mayor difusión, y por ende, de una exégesis por demás abundante, en relación con la de sus contemporáneos novohispanos, y la de escritores mexicanos del siglo XIX. No es éste el lugar para emprender comparaciones, establecer paralelismos con la otra “grande” de las letras coloniales en México, con Sor Juana Inés de la Cruz. La obra de Sor Juana, amplia (superior en número a las veinte comedias de atribución que escribiera Alarcón); variada en cuanto a géneros (teatro, poesía y prosa circunstancial; sólo le faltó, escribir novela que, como se sabe, fue género escaso en la literatura de la Colonia); superior, posiblemente, a la de Alarcón en términos específicamente poéticos, no alcanzó —y esto por mera razón de hado que determina realidades— la difusión que logró la del dramaturgo, entre otras cosas, porque Alarcón, para su bien, cruzó el Atlántico; hizo carrera en la escena española, y sus dos tomos de comedias se difundieron a través de los canales eficacísimos de la puesta en escena, de las sucesivas ediciones, de manera inmediata y durante los siglos subsecuentes en la Península; de forma casi inmediata también en Francia, en donde

ya se sabe, fue imitado por Corneille (ca. 1642); posteriormente en Inglaterra e Italia por Richard Steele (1703) y Goldoni (1750). No es posible soslayar aquí el hecho de que fue el condicionamiento sexual-social lo que determinó la fortuna que correría póstumamente la obra de cada uno de ellos. Sor Juana, mujer, se vio obligada a tomar estado de religiosa (y lo lamentará en un tono de resignación adolorida en el soneto 149, que empieza con el verso “Si los riesgos del mar considerara. . .” y termina: “todo lo hiciera, y no tomara sólo/estado que ha de ser toda la vida”) y a sufrir las limitaciones dictadas por el encierro, aun cuando en el interior del convento haya formado tertulia y su *Inundación Castálida* y *El Divino Narciso* cruzaran el mar y fueran, ya editados, ya representados, o ambas cosas en el caso de *El Divino Narciso*, en España. Juan Ruiz de Alarcón dispone, en su calidad de hombre, de una gama de posibilidades más amplia, qué duda cabe, que la de Sor Juana para elegir destino. Superando retos (la deformidad física, la estrechez económica) y haciendo gala de una osadía digna de personaje clásico (una *hybris* de estirpe homérica), va a ser el único entre varios hermanos que rompe el cordón umbilical y emprende la aventura —en su caso (y por su físico contrahecho que lo coloca socialmente en posición de desventaja) aventura temeraria— de “hacer la España”. Al igual, por lo demás, y casi por la misma época, que otro novohispano ilustre: Bernardo de Balbuena. Para su bien porque, gracias a ello, las veinte o veintitrés comedias que llegaron a atribuírsele gozaron de popularidad y difusión y él, Alarcón, de renombre. Después vinieron las traducciones, las imitaciones, las ediciones sucesivas y, a partir del siglo XIX, el reconocimiento.

En la tónica del repaso cronológico, del intento de empezar por el principio, no cabe aquí, sin embargo, señalar cuál pudo haber sido el primer trabajo crítico que se escribió sobre el teatro de Juan Ruiz de Alarcón. Correríamos el riesgo, que consideramos totalmente inútil, de ser desmentidos por hallazgos impredecibles. Atengámonos a los pioneros, a aquellos que en los siglos XVIII y XIX se ocuparon del fenómeno teatral que representaba ese mexicano vecindado en Madrid, escritor de comedias que se escenificaban en los corrales madrileños (los documentos de la época indican que arrendó uno, en donde tuvo lugar el azaroso estreno de *El anticristo*) a la par que las de Lope y Tirso; tenido por los estudiosos españoles del teatro del Siglo de Oro como escritor perteneciente a la historia de la literatura española. Autor de uno de los más tempranos comentarios sobre Alarcón, Fabio Franchi

hace —en sus *Exequias poéticas*. . . a la muerte de Lope de Vega, publicadas en un volumen de *Obras sueltas* de Lope de Vega, en 1779— un elogio de Alarcón que poco habría agradado, sin duda, al eximio Lope. En metafórica invocación a Apolo, dice Franchi:

Rogamos a vuestra majestad [Apolo] mande a media docena de sus luminares que busquen cuidadosamente a Don Juan Ruiz de Alarcón, y le encarguen que no olvide el Parnaso por la América, ni la ambrosía por el chocolate, sino que escriba muchas comedias como la del *Mentiroso* y la del *Examen de maridos*, en la cual se examinó de doctísimo artífice; pues no habrá otro mejor en el teatro, como haga que algunos de sus segundos actos acaben con más vigor su carrera<sup>1</sup>.

A este elogio matizado de tenue y amable crítica sucedieron en el tiempo comentarios diversos. Francisco Martínez de la Rosa, encabalgado entre los siglos XVIII y XIX, dejó bien sentada la deuda de Corneille hacia el teatro español a través de Alarcón, a lo largo de su “Apéndice sobre la comedia española”, en donde trae a cuenta juicios de Voltaire y Boileau respecto a lo que él llama “el mejor fruto de la comedia de Corneille [*Le Menteur*], y de la que ciertamente debe gloriarse el teatro español, que suministró el preciado original [*La verdad sospechosa*], con cuya hermosa imitación logró tantos aplausos ese célebre dramático [Corneille]. . .”<sup>2</sup> Los juicios de Alberto Lista, vertidos en sus *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla, 1841), que se centran en el punto de la reivindicación de la obra alarconiana (“. . . nada falta ya a la gloria de este ilustre escritor, tan menoscabada mientras vivió por los envidiosos y los ladrones literarios, que imprimieron sus obras bajo otros nombres. . .”)<sup>3</sup>, fueron citados por los críticos posteriores. Ramón de Mesonero Romanos se ocupó de “nuestro Ruiz de Alarcón como autor filósofo, ingenioso y correcto”, reparando en algo que llegaría a convertirse en *leitmotiv* de la crítica subsecuente: la intención moral, o el aspecto moralizante, en las comedias alarconianas. Reparó, al mismo tiempo, en un cierto tipo de originalidad de Alarcón respecto a Lope, Tirso y al mismo Calderón quien, de acuerdo con Mesonero Romanos, “se copió muchas veces a sí mismo”<sup>4</sup>. Esta afirmación, como otras de la crí-

<sup>1</sup> JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH, *Comedias*, BAE, t. 20, p. xxxvii.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. xxxviii.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. xl.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

tica decimonónica, merece ser revisada, pues es evidente que Ruiz de Alarcón, y el resto de los dramaturgos que nutrían al público voraz de los corrales, no tenían más remedio que copiarse —y cómo— a ellos mismos, fuera ya por premura en la producción (Lope) o por cumplir con el gusto popular imperante. Fue también Mesonero Romanos quien señaló que, a pesar de no incurrir el teatro de Alarcón en los vicios de los “colosos nombrados [Tirso, Calderón y Lope] fue envuelto por la proscripción injusta y apasionada que el siglo XVIII [...] lanzó contra todo nuestro teatro nacional”<sup>5</sup>. Mesonero Romanos habla aún con encono reactivo del siglo precedente, otorgando a Alarcón, mediante esos “nuestro”, “nuestros”, carta de ciudadanía que lo resarcía de olvido, plagios y mezquindades diversas. Entre líneas se lee un juicio que roza las famosas “medida” y “discreción”, conceptos relativos a virtudes más morales que teatrales que han acompañado a Alarcón y su obra como un sambenito durante casi cien años.

Los gérmenes de la polémica sobre el “mexicanismo” de Alarcón estaban ya en el aire a mediados del siglo XIX cuando los decimonónicos quieren eximirlo —mal eximido, nos parece, porque Alarcón será pese a los buenos deseos de los críticos de entonces, ante todo, un autor barroco— de los “excesos” o desafueros barrocos. Antonio Gil de Zárate en su *Resumen histórico de la literatura española* (1851) llegará, incluso, a encontrar “más profundidad, más gusto, más corrección, más filosofía” en Ruiz de Alarcón que en sus contemporáneos. Por lo demás, el juicio de Gil de Zárate, que se deposita en el eficaz vehículo del manual literario, no es sino trasunto de la aceptación de la que gozó Alarcón, escritor “nuestro”, es decir, peninsular, español, entre los patriarcas de la literatura del XIX. Crítica reivindicativa, y bien intencionada, la de Martínez de la Rosa, Lista y Mesonero Romanos. Y también retórica, prosopopéyica y un tanto ingenua. La exaltación generosa, el entusiasmo laudatorio del XIX cederán el paso en algunos de los críticos españoles del XX (Entrambasaguas, Casaldueño) a la valoración ponderada, al interés de carácter documental. Y Juan Eugenio Hartzenbusch, quien recoge las opiniones de sus contemporáneos en la parte preliminar de la segunda edición de las *Comedias* de Alarcón (1857), quedará como el acucioso recopilador de lo que, con un poco de retraso, se podrían considerar, en cierto sentido, las “famas póstumas” de Juan Ruiz de Alarcón.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

Contemplada a ciento cincuenta años de distancia, la revaloración romántica del teatro de Alarcón que encabezara Hartzenbusch con la edición de las dos partes de las comedias del dramaturgo, publicadas en 1628 (Madrid, por Juan González) y 1634 (Barcelona, Sebastián de Cormellas) en un solo volumen, aparecido en la *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo 20, en 1857, con una reedición anterior en 1852 y cuatro reimpressiones en los años siguientes, constituyó el arranque, el punto de partida de una exégesis alarconiana que llega hasta nuestros días. Entre la edición de Hartzenbusch de todas las comedias (incluyendo la desafortunada, pero en algunos aspectos interesante, *Hazañas del Marqués de Cañete*, a la cual el mismo editor calificó de “composición harto infeliz”) y la edición realizada por Vern Williamsen de *Don Domingo de don Blas (No hay mal, que por bien no venga) (Estudios de Hispanófila, 1975)*; entre el estudio de Hartzenbusch que antecede a las comedias en la segunda edición de 1857 y el exhaustivo trabajo de Willard F. King, traducido por Antonio Alatorre, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo, su mundo mexicano y español (F.C.E.-El Colegio de México, 1989)*, media un espacio cronológico amplísimo a lo largo del cual ha florecido la crítica en torno a la obra de Ruiz de Alarcón de modo exuberante. En ella es posible distinguir corrientes específicas y grandes momentos, que eventualmente se configuran como apartados útiles para ubicar la obra dramática de Alarcón.

Cuando nos referimos a “corrientes específicas”, estamos tratando de ordenar y sistematizar, en lo posible, la crítica dispersa a lo largo de casi siglo y medio. Cabría aquí, *grosso modo*, distinguir tres corrientes fundamentales. La corriente de la crítica española, que desde el siglo XIX exhuma y revalora el teatro alarconiano y sin la cual difícilmente podían haberse escrito los trabajos que llenan nuestro casi ya finiquitado siglo XX; la que con la denominación más amplia de “europea”, podría acoger los trabajos de los estudiosos franceses como Serge Denis y de los italianos: Carmelo Samoná, Guido Mancini, Inoria Pepé. La corriente de la crítica mexicana de principios de siglo, la cual, en términos generales, se aboca a la investigación documental en archivos (los trabajos de Nicolás Rangel, Francisco de Icaza, Julio Jiménez Rueda) y establece las coordenadas de la obra alarconiana, algo así como los rieles por los cuales se deslizará la crítica posterior: Alfonso Reyes, Antonio Castro Leal, Francisco Monterde, Rodolfo Usigli, hasta Antonio Alatorre, Rosario Castellanos y Sergio Fernández, autores cada uno de un trabajo único: iluminado-

res, los de Castellanos y Fernández; sustancial e imprescindible en la historiografía del fenómeno teatral "Alarcón" el de Alatorre. Y, por último, la corriente de la crítica anglosajona, que cubre casi cien años de ininterrumpido interés por Alarcón y que va desde Morley S. Griswold, con sus estudios comparativos sobre la versificación en Alarcón y Moreto; Benjamín Ashcom y sus eruditas calas en el texto alarconiano; Dorothy Schons y sus aportaciones para el conocimiento de los antecedentes mexicanos de Alarcón, hasta Willard F. King, pasando por los estudios de Ruth Lee Kennedy, Alba V. Eversole, Augusta Espantoso-Foley, Charles Perry y James Parr, para citar sólo algunos entre muchos.

Rastreando criterios y formas de acercamiento a la comedia de Alarcón nos encontramos con los trabajos de carácter biográfico (Luis Fernández-Guerra y Orbe, Ermilo Abreu Gómez, Walter Poesse y el ya citado de W. F. King); las bibliografías (Nicolás Rangel, Alfonso Reyes, Ermilo Abreu Gómez, Walter Poesse); los capítulos dentro de las historias de la literatura (a partir de J. Fitzmaurice-Kelly y Ángel Valbuena Prat hasta Francisco Ruiz Ramón e Íñigo Madrigal, incluyendo los útiles *Esquemas generacionales de la literatura hispanoamericana*, de José Juan Arrom, en donde se concede a Alarcón el espacio que le corresponde); las ediciones relevantes de las comedias alarconianas (a los ya mencionados Hartzenbush y Williamsen, hay que añadir a Agustín Millares Carlo, autor de la gran edición contemporánea del teatro de Alarcón, publicada en 1957 en México por el Fondo de Cultura Económica, paralela en importancia a la de Hartzenbusch en el XIX; y la realizada por Alba V. Ebersole, en dos tomos, a principios de los años sesenta); y los prólogos (el de Alfonso Reyes a la edición de *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* en "La lectura", Madrid, 1918; los de Millares Carlo a su citada edición de las obras de Alarcón y en *Clásicos Castellanos*; los de Margit Frenk, Héctor Azar y Arturo Souto en antologías diversas (a las cuales hay que considerar otra forma de acercarse a Ruiz de Alarcón). Y en cuanto a las polémicas, debemos señalar que el mesurado Alarcón ya dio lugar a ellas en su momento, porque, ¿qué son las encarnizadas diatribas de Lope, Quevedo, Tirso, Suárez de Figueroa, Castillo Solórzano y otros, sino formas polémicas de cuestionar la personalidad y la obra del novohispano? ¿Qué, el sabotaje escandaloso del estreno de *El anticristo* sino una manera de polemizar y disentir mediante la acción directa y violenta? A tales actitudes "polémicas" hay que sumar, en nuestro siglo, otra polémica no menos intensa, aunque expresada de modo cui-

to y civilizado, sobre la presunta mexicanidad de Alarcón, en la que en su momento terciaron, a partir del planteamiento formal de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Genaro Fernández McGregor y tantos más, y de la que Antonio Alatorre hace una historia interpretativa en un trabajo ejemplar: “Hacia la historia de un problema: la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón”<sup>6</sup>.

He dejado para el final de este apartado lo que cabría considerar “momentos” o “grandes momentos” de la exégesis alarcioniana. Éstos vienen a integrarse a los intentos de ordenación establecidos. Y a riesgo de equivocarnos —y que se nos corrija— daría como tales, la publicación de las comedias de Ruiz de Alarcón por Hartzenbusch; la biografía fundamental de Luis Fernández-Guerra y Orbe; la conferencia dictada por Pedro Henríquez Ureña el 6 de diciembre de 1913 en la Librería General de la ciudad de México; la publicación del *Ensayo de una biblioteca de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, de Walter Poesse, en 1964, y el mencionado libro de Willard F. King. Y como simplificaciones de esta laya admiten siempre adición, o enmienda, añadiría la primera bibliografía formalmente establecida, obra de Nicolás Rangel, y, entresacándolo del grupo de libros colectivos sobre teatro del Siglo de Oro, el que recopiló y publicó James F. Parr en 1972, *Critical Essays on the Life and Works of Juan Ruiz de Alarcón*, dedicado al estudio de aspectos diversos de la vida y obra del dramaturgo.

Al principio de este trabajo nos hemos referido a los críticos españoles de los siglos XVIII y XIX. Cabe retroceder un siglo y traer a colación el testimonio (anterior en el tiempo) proporcionado por Hartzenbusch referente al elogio vertido por Pedro Francisco Lanini y Sagredo en su *Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, 1672) el cual, haciendo “la pintura de los poetas más conocidos” en cuartetos de ocasión, va por el tenor siguiente:

Atención al parnaso  
de una belleza,  
que se retrata al temple  
de los poetas.  
Tan gallardo es el arte  
de aquesta dama

<sup>6</sup> *Critical Essays on the Life and Works of Ruiz de Alarcón*, ed. de J. A. Parr, Dos Continentes, Madrid, 1972, pp. 11-43 y 263-276; también en *Antología Mexico City College*, México, 1956, pp. 27-45; *ALM*, 4 (1964), 161-202. La trad. al inglés está en *Antología* . . . , pp. 241-259.

que *Calderón* sin duda  
 le hizo la traza.  
 [...]
 Su frente es de *los Vélez*  
 por la grandeza,  
 y en lo claro parece  
*Lope de Vega*.  
 A sus cejas nunca  
 pudo ver *Cáncer*;  
 mas de *Alarcón* ostentan  
 divinidades...<sup>7</sup>

Es obvio que para 1672 Alarcón había sido aceptado en el Parnaso y que solía codearse con los elegidos, aun cuando sólo fuera *post mortem* y en términos de versos un tanto ramplones y circunstanciales.

A los afanes de Hartzenbusch —a los cuales él alude en el prólogo— se debió, como ya dijimos, la publicación dentro de un solo tomo de todas las comedias de Alarcón. En la edición de 1857 intenta desbrozar el terreno de la producción alarconiana estableciendo cuáles piezas, entre las que circulaban atribuidas a Alarcón, realmente le pertenecen y cuáles no. Se empeña en minucias eruditas —y necesarias— tales como componer títulos, identificar comedias disfrazadas bajo títulos superpuestos y rechazar las de atribución errónea, tal la comedia titulada *La hechicera* de la cual asegura que “es obra del escritor de cámara Andrés Alarcón y Rojas, natural de Madrid, contemporáneo de Alarcón el de América”. Es decir, Juan Ruiz, y no Pedro Antonio de Alarcón. El Alarcón americano por nacimiento y peninsular por adopción. Establece rasgos distintivos de la obra alarconiana; recoge en unas “Notas” las “Décimas satíricas a un poeta corcovado que se valió de trabajos ajenos”, luego revisadas por la crítica del siglo xx, en las que participan, entre otros, Góngora, Lope, Quevedo, Pérez de Montalbán, etc. Incluye también los “artículos críticos” de autores del xix y tiene la buena ocurrencia de integrar al conjunto de obras aquella que Alarcón escribiera al alimón con ocho “ingenios” españoles (de los cuales, varios habían participado en la redacción de las décimas). La obra en cuestión, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* que, hasta donde sabemos, sólo se puede leer en la edición de Hartzenbusch y en la de las *Obras de don Guillén de Castro y Bellvis*, publicada en Madrid

<sup>7</sup> J. E. HARTZENBUSCH, *op. cit.*, p. xxxvii.

en 1927, tiene más que todo valor documental. La alianza circunstancial de los dramaturgos al redactar la obra de modo conjunto, cerrando filas contra “la envidia” (¿de Lope, quizá?) como lo advierte Luis de Belmonte Bermúdez en la introducción de la comedia, es muestra de la amistad que existió entre Alarcón y Belmonte, iniciada hacia 1608, cuando ambos llegaban a la Nueva España; Belmonte por el puerto de Acapulco, en donde desembarcó de regreso de la “expedición austral” comandada por Fernández de Quiroz; Alarcón, vía Veracruz, procedente de España, en la misma flota (aunque no en la misma nave) en que viajaban fray García Guerra, nombrado arzobispo de la Nueva España, y el escritor Mateo Alemán. Y por otro lado, la participación de Ruiz de Alarcón en esta obra colectiva junto con algunos de sus enemigos, declarados o latentes, es testimonio de que las pasiones, rivalidades y querellas podían ser trascendidas si la ocasión lo requería. La obra, en la que se reivindicaba a García Hurtado, Marqués de Cañete, de la marginación a que Ercilla lo había relegado en *La Araucana*, llegó a representarse en las habitaciones reales. Motivo más que suficiente para que los ocho “ingenios” olvidaran, aunque sólo fuera transitoriamente, sus diferencias. Entre ellos figuraban Vélez de Guevara y Mira de Amescua.

La edición de Hartzenbusch ha sido igualada tan sólo por la de Millares Carlo, realizada casi un siglo después, precedida de un prólogo exacto —carente, por razón de época, de los desbordamientos efusivos de Hartzenbusch—, de unas notas que ayudan de modo eficaz a esclarecer el texto y de una introducción de Alfonso Reyes.

A ésta, que hemos llamado “corriente española”, pertenece uno de los principales biógrafos de Alarcón; por lo menos, el primero de ellos. Luis Fernández-Guerra y Orbe, nacido en 1818, publicó su *Don Juan de Alarcón y Mendoza* en 1871 (Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid). En 1939, al reimprimirla extractada (y empobrecida), Alfonso Teja Zabre la calificó de “biografía clásica” de Alarcón<sup>8</sup>. Se cumplían entonces trescientos años de la muerte del dramaturgo y algunos datos proporcionados por el biógrafo habían sido rectificadas (como entonces señalara Julio Jiménez Rueda) por Henríquez Ureña, Dorothy Schons, Usigli y

<sup>8</sup> LUIS FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, cit. por A. TEJA ZABRE, “Introducción” a Luis Fernández-Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Eds. Botas, México, 1939, pp. 7-8.

Alfonso Reyes. La pretensión de una biografía totalizadora se cumple en los más de cincuenta capítulos (sin contar el apéndice documental) que abarcan prácticamente todos los aspectos de la vida y la producción del dramaturgo, glosados —y rectificadas, en algunos casos— por la crítica posterior. *Grosso modo*, la obra de Fernández-Guerra y Orbe puede dividirse en cuatro grandes secciones: a) ascendencia, infancia y juventud; b) la vida en España (madurez, enfermedad y muerte); c) relaciones literarias (enemistades, burlas, vejámenes), y d) la obra dramática y lírica y la fama póstuma. Llama la atención, entre toda la parafernalia biográfica alarconiana, la relación que el biógrafo establece entre Alarcón y Cervantes, la cual se percibiría en *La manganilla de Melilla*<sup>9</sup>. Me detengo en este aspecto porque no deja de parecer extraño que el tema prácticamente haya desaparecido de la bibliografía alarconiana moderna. Sería pertinente retomarlo sobre la base de que aun cuando Cervantes y Alarcón se hayan tratado poco, o nada, por haber vivido uno en Valladolid y el otro en Madrid, el parentesco entre ambos pudo haberse dado en el terreno puramente literario, como lo ha apuntado recientemente Sergio Fernández en su estudio sobre la estructura interna del *Quijote*. Por lo demás, el tono anecdótico y ameno de la biografía, carente de notas al punto de que pareciera que el biógrafo se ha sacado la información de la manga, que está inventando, imaginando a su personaje (lo que no es cierto), hace legible aun hoy esta biografía, novelada a medias, de sintaxis complicada y suposiciones quizá algo libres. Es, en efecto, un clásico dentro del apartado de las biografías en la bibliografía alarconiana. Y, hay que enfatizarlo, el primer intento serio de revisar de modo sistemático la vida y la obra del dramaturgo.

Forman parte de esta corriente española decimonónica los juicios que vertiría Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Antología de la poesía hispanoamericana*, en la que no incluye a Ruiz de Alarcón por no considerarlo representativo de la literatura de Hispanoamérica; las investigaciones de Adolfo de Castro, quien quiso hacer del *Quijote* de Avellaneda una obra escrita por Alarcón; las aportaciones documentales de Emilio Cotarelo Mori, quien en 1897 publicó la partida de matrimonio de los padres de Alarcón. Entre los estudios críticos de la época hay que consignar el de G. Fincke, “*Le menteur* de Corneille et *La verdad sospechosa* de Alarcón”, primer intento formal de aproximación comparativa, y el

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

de un crítico latinoamericano, Juan María Gutiérrez, quien en el libro titulado *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo xx* (1875), aparecido en Buenos Aires, se refiere a “Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, poeta mejicano del siglo xvii”, considerándolo “sudamericano”, además de “mejicano”. Son estos ensayos los más sobresalientes, a nuestro juicio, de la corriente crítica española en el xix. El xx se abrirá con los rigurosos trabajos de tipo documental relativos a la familia de Alarcón de Francisco Rodríguez Marín, el biógrafo de Baltasar del Alcázar y Gutierre de Cetina. Para entonces, la corriente mexicana empezará a tomar las riendas de la investigación en materia alarconiana con las aportaciones bibliográficas de Nicolás Rangel. Vendrán éstas a constituir, apuntaladas por las de la crítica decimonónica que hemos revisado, los cimientos de la exégesis referente al teatro de Juan Ruiz de Alarcón en el siglo xx.

Hasta aquí este repaso de la crítica alarconiana que, por razones de brevedad, hacemos llegar tan sólo hasta finales del siglo xix. Cabe añadir que, paralelamente a las corrientes críticas enunciadas, es posible detectar una vertiente formada por las aportaciones de los estudiosos latinoamericanos (que vienen a añadirse a la de Carmen Olga Brenes en *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, de 1960) quienes descubren nuevas aristas en la obra del dramaturgo: Jaime Concha, Alberto Sandoval, José Antonio Madrigal, Adriana Lewis Galanes. Sus enfoques detectan el “ser colonial” de Alarcón (Sandoval y Concha); la soteriología y el didactismo (alegados y falsos: Madrigal, Lewis Galanes) en el teatro alarconiano. De modo colateral, hay que enfatizar la importancia que encierran las puestas en escena de las comedias de Alarcón, de las cuales hemos contado ocho en los años que median entre 1960 y 1990, sin excluir la posibilidad de que hayan existido otras de las cuales no tenemos noticia. Junto con artículos, libros, ediciones, traducciones, prólogos, antologías y bibliografías configuran el dilatado espacio de la exégesis alarconiana de la mitad del siglo xix a nuestros días.

MARGARITA PEÑA

Universidad Nacional Autónoma de México

