

Juan Ruiz de Alarcón

EL EXAMEN DE MARIDOS

Edición e introducción
de Maria Grazia Profeti

Kassel · Edition Reichenberger · 1997

SUMARIO

1	Perfil biográfico y crítico de Juan Ruiz de Alarcón	1
2	<i>El examen de maridos</i>	
2.1	Análisis de la comedia	
2.1.1	La estructura	7
2.1.2	La fecha	20
2.1.3	La métrica	21
2.2	Criterios de edición	
2.2.1	Las ediciones del siglo XVII	23
2.2.2	La transcripción	35
3	Bibliografía	
3.1	Bibliografía selecta sobre el autor	37
3.2	Bibliografía sobre <i>El examen de maridos</i>	39
	Clave de las obras citadas de forma abreviada	39
	«EL EXAMEN DE MARIDOS»	41
	Acto primero	43
	Acto segundo	69
	Acto tercero	101
	Notas al texto	131
	Índice de las ilustraciones	136

1 PERFIL BIOGRÁFICO Y CRÍTICO

Los datos tan peculiares de la vida de Alarcón son bien conocidos, y trazan la que Oleza ha definido “una biografía atormentada”¹.

Nace en México en 1580 o 1581; hijo de una rica familia, estudia en la Universidad de Ciudad de México a partir de 1592, y pasa luego a España para continuar sus estudios en Salamanca, donde se licencia; por dificultades económicas se desplaza a Sevilla e intenta regresar a México en 1607, lográndolo un año más tarde. En 1609 se doctora por la Universidad mexicana y en tres ocasiones aspira a una cátedra, fracasando las tres veces, por lo que termina ejerciendo de abogado. En 1613 regresa a España y obtiene, en 1625, un cargo en el Consejo de Indias. Inútilmente busca en 1635 un puesto en alguna audiencia americana; sin embargo se halla en una buena situación económica y deja de escribir; muere en Madrid en 1639.

Ajeno al ambiente literario de la península y al de Madrid, su vida está marcada físicamente por una doble joroba y por una rodilla deforme, defectos que en 1623 son satirizados por Montalbán, Góngora, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Salas Barbadillo y Quevedo², en composiciones de una crueldad absoluta.

La misma antipatía se puede leer en otros episodios, como cuando se intentó boicotear el estreno del *Anticristo*, colocando en el patio una ampolla maloliente.

A esta marginación del autor corresponde la particularidad de su sistema dramático frente al modelo de la comedia barroca, cuyo dato más evidente es el reducido número de las piezas que

1 J. RUIZ DE ALARCÓN, *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, edición, introducción y notas de J. Oleza y T. Ferrer, Madrid, Planeta, 1986.

2 A Alarcón se le había encomendado la “relación” de los festejos por la llegada del Príncipe de Gales a Madrid, y él confió parte de las descripciones a otros autores, desatando así las burlas de los intelectuales madrileños que compusieron las *Décimas satíricas a un poeta corcovado que se valió de trabajos ajenos*, reunidas más tarde por J. de Alfay en *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Zaragoza 1654.

constituyen su caudal teatral: sólo veinte comedias reunidas por él mismo en dos *Partes*, publicadas en Madrid en 1628 y en Barcelona en 1634. Este dato es aún más impactante, si se compara con los centenares de comedias que Lope, Vélez de Guevara, Tirso, Calderón, producen por aquellos años³, y con el cultivo de varios géneros teatrales (autos, entremeses, bailes, loas, etc.) a que todos se dedicaron. No es sólo un dato exterior, pues demuestra, como subraya Margit Frenk, que "Ruiz de Alarcón fue mucho menos profesionalista de las letras que los demás dramaturgos de renombre"⁴.

Esto se refleja macroscópicamente en su manera teatral, y genera la "extrañeza" de la cual habla el "discípulo" predilecto de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán: Alarcón "dispone" las comedias "con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprehender"⁵.

Quizás por esta evidente diferencia, o por el mismo origen mejicano del autor, los estudiosos que se han ocupado de Alarcón se han visto envueltos en una serie de polémicas. Pero se trata de polémicas ya bastante envejecidas; la crítica más moderna y avisada procura en cambio estudiar las formas características de su teatro; y muchas veces a través de un análisis menos preocupado por tesis preconcebidas, se logra también solucionar problemas añejos.

Daré como ejemplo el así llamado "moralismo" de Alarcón: Margit Frenk ha subrayado cómo su pretendida habilidad en la creación de caracteres es más bien aparente que real; y que en efecto la caracterización de Alarcón se basa en una anomalía patológica y no en la riqueza de matices del personaje; que la fuerza de su crítica social parece muy reducida, y que no se puede hablar

3 Notaré que de costumbre las comedias se reunían a doce por volumen (Calderón habla de las *Partes* como de "comedias adocenadas"), mientras que Alarcón no logra llegar a la cantidad "canónica" de 24. En efecto, con unas que se le atribuyen, y otras en colaboración, su caudal teatral es de unas 23 comedias.

4 M. FRENK, Edición, prólogo, notas y cronología a J. RUIZ DE ALARCÓN, *Mudarse por mejorarse, La crueldad por el honor, El examen de maridos, El tejedor de Segovia, La verdad sospechosa*, Caracas 1982, p. XVIII.

5 J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Índice de los Ingenios de Madrid* (en *Para Todos*, 1632), ed. M. G. Profeti, en *Anuario de Estudios madrileños*, 1981, XVIII, p. 37.

de un nuevo tipo de comedia "moral", ya que Alarcón se mueve completamente en el ámbito de las formas de Lope ⁶.

Alarcón dedica su reducido caudal de piezas al cultivo de los dos tipos de comedias que el teatro de Lope preveía: las de "capa y espada", y la comedia alta o heroica, que puede ser de ambientación histórica, de tema mágico, o de argumento religioso ⁷: en este caso se trata de un espectáculo que procura utilizar los efectos de tramoya que tanto gustaban al público del corral en busca de entretenimiento. Los dos tipos de comedia están bien identificados por Suárez de Figueroa y Bances Candamo:

Dos caminos tendréis por donde endereçar los passos cómicos en materia de traças: al uno llaman Comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea de capa y espada. En las de cuerpo, que (sin las de Reyes de Ungría o príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de Santos, intervienen varias tramoyas o apariencias. ⁸

Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no de otra especie. Las amatorias, que son pura inuención o idea sin fundamento en la verdad, se diuiden en las que llaman de capa y espada y en las que llaman de fábrica. Las de capa y espada son aquellas cuios personajes son sólo Caualleros particulares, como Don Juan,

6 M. FRENK, Prólogo cit., pp. XXI-XXVIII. El estudio de M. Frenk es con el de Oleza el mejor ensayo reciente sobre el autor.

7 Para esta división, que se basa en la teoría y la praxis contemporáneas, cfr. M. G. Profeti, Introducción a L. DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, Modena, Liviana, 1986, pp.16-18. OLEZA, Introducción cit., pp. XXXV-XXXVI, reproduce la división de Claydon en 1. Tragedia teológica; 2. Los espectáculos religiosos; 3. Las tragicomedias; 4. La Comedia social; pero me parece evidente la homogeneidad teatral de los primeros tres tipos. Igualmente poco satisfactoria la clasificación efectuada por A. E. EBERSOLE, Introducción a J. R. DE ALARCÓN, *La verdad sospechosa*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 13-14: "Obras de enredo amoroso, Obras semitrágicas, Obras que emplean la magia, Obra religiosa, Obra de honor y venganza": se trata en efecto de divisiones basadas en los asuntos y no en los aspectos funcionales de las piezas. En cambio muy acertadamente M. Frenk, en la Introducción cit., p. XVIII habla " básicamente de dos tipos: la comedia de enredo o de capa y espada y la de asunto histórico- legendario".

8 C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero* (1617), Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, XXXVIII, 1914, p. 124.

y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo.⁹

Los dos fragmentos prueban que desde principios del siglo XVII hasta sus últimos años permanece la conciencia teórica de un género teatral bien identificado, opuesto a la comedia alta o trágica, con base historial o de invención fantástica, definida por técnicas sofisticadas de "mise en scène" ("tramoyas y apariencias", "de cuerpo", "de fábrica"). Al lado de esta comedia / tragedia se sitúa una comedia / comedia; una comedia al cuadrado para utilizar una definición a lo Sarduy¹⁰, que no por casualidad se define a través de la indumentaria ("capa y espada"), que utiliza una serie de técnicas teatrales ("esconderse el galán", "taparse la dama") y dialécticas del enredo ("duelos, celos"), en un espacio escénico cerrado ("sucesos más caseros") y en un espacio argumetal delimitado ("del galanteo").

Comedia urbana, y madrileña casi en su totalidad, comedia de *adentro* (casa, jardín, calle como espacio contenido en la ciudad), a este *dentro* a menudo los protagonistas masculinos llegan o regresan; y a este *dentro* familia quieren integrarse a través del matrimonio. La peripecia se desarrolla en este espacio físico y mental: espacio de la palabra (galanteo, celos) y espacio de recursos técnicos (duelos, taparse ...) ¹¹

El paradigma aparece conjugado por Alarcón según formas específicas y reiteradas. Oleza ha demostrado que Alarcón parece proponer de manera obsesiva un esquema según el cual un pretendiente tendrá que superar una serie de obstáculos para alcanzar el objeto de sus deseos; y este proyecto es al mismo tiempo amoroso y social. La estrategia utilizada por el protagonista prevé el

9 F. A. DE BANCES CANDAMO, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D.W. Moir, London, Tamesis Books, 1970, p. 33.

10 Me refiero a S. SARDUY, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975 (trad. it. Milano, Saggiatore, 1980, pp. 101-106: "La metáfora al quadrato").

11 El párrafo reproduce mi definición, formulada en "Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo", en *Cuadernos de teatro clásico*, I, 1988, pp. 51-52 (después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 70-82). El número monográfico de los *Cuadernos*, dedicado a la comedia de enredo, reúne varias intervenciones interesantes.

ocultamiento de su personalidad; la complicación de los engaños y de los fracasos lleva a la frustración de la estrategia. Al engaño y al intento de manipulación se opone la virtud, a menudo pasiva, y es sobre todo por un conjunto de casualidades, por lo que la virtud logra triunfar¹².

Esto por lo que se refiere al esquema diegético. Las otras características que integran la tan peculiar comedia de enredo alarconiana se pueden esquematizar así: el ambiente en que se desarrolla es medio-alto¹³; desde el punto de vista de la organización del material, falta la marcada división en núcleos escénicos, presente sea en Lope que en sus secuaces (por ejemplo en Vélez de Guevara¹⁴): el cauce métrico, por ejemplo, no marca el cambio de un momento escénico a otro; por lo que se refiere a la tipología de los personajes, el gracioso, poco dado a juegos de palabras y a los consuetos alardes de humor, presenta características de seriedad y actúa dentro de la trama en una interacción con los personajes altos; y en lo relativo al nivel lexical faltan momentos de empeño gongorino y pocas son las referencias cultas.

12 OLEZA, Introducción cit., pp. XXXVII-LXIV.

13 Ibi, p. LIII: "Si el paradigma social de los personajes de la comedia barroca es estrecho y con grandes olvidos (no hay menestrales, ni mercaderes, ni profesionales burgueses, ni...), todavía se hace más estrecho en Alarcón, quien apenas sale de sus caballeros de la clase media urbana, de los hidalgos pobres obligados a servir, y de los criados, con alguna incrustación —de tiempo en tiempo— de condes, marqueses, duques..."

14 Para L. de Vega véase mi edición de *Fuenteovejuna*, Madrid, Planeta, 1979; para Vélez de Guevara M. G. PROFETI, "Attanti e coppie oppositive negli *Hijos de la Barbuda*", en *Quaderni di lingue e letteratura*, 1, 1976, pp. 161-189 (después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 196-226).