

## APROPIACIÓN ESPAÑOLA Y CANONIZACIÓN LITERARIA DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN EN EL SIGLO XIX

A canon is presented as a system, but it is a blind system that does not carry with it its own critique. How the canon is presented, with what implied standards and authority, and to what implied audience, clearly shapes expectations of how current works and any additions to the canon should be read.

Sarah N. Lawall, "The Canon's Mouth"

**A Raquel Chang-Rodríguez, por su apoyo y amistad.**

La inclusión de Juan Ruiz de Alarcón dentro del canon literario latinoamericano nos resulta singularmente conflictiva cuando nos preguntamos si estamos en realidad frente a un autor que puede ser considerado como un dramaturgo colonial. Desde el siglo XIX los españoles mismos lo han reconocido como un escritor de las Indias, pero al apropiarse de sus obras y proclamarlo como uno de los genios de la poesía dramática del teatro barroco español, lo apartan del contexto literario colonial.<sup>1</sup> Mas entiéndase, primeramente, que mi propósito en este ensayo no es justificar ni defender la inclusión de Ruiz de Alarcón en alguno de los dos cánones. Mi interés radica, más bien, en mostrar y explicar cómo los "intelectuales orgánicos" del siglo XIX justificaban o rebatían la incorporación de Ruiz de Alarcón al canon del teatro peninsular del Siglo de Oro.<sup>2</sup> Se trataba de un proyecto de inclusión y exclusión que nos revela la forma en que los críticos literarios llevan a cabo la canonización de

---

<sup>1</sup> Alice H. Bushee en "The Greatest Spanish Dramatists" hace un inventario de dramaturgos del barroco de acuerdo a su aparición y categorización jerárquica en los estudios críticos. Indica cómo en el siglo XVIII apenas aparecen los nombres de Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Guevara y Montalbán. No hay duda que el proyecto nacionalista de canonización de los dramaturgos clásicos no se da hasta el siglo XIX como demostraremos en el presente ensayo. Termina su artículo con una observación interesante en lo que concierne a la ubicación de Ruiz de Alarcón en el canon español: "It is interesting to note that Alarcón seems to have appealed more strongly to foreigners and Moreto to the Spaniards, so that the consensus of opinion gives the three highest places to Lope, Calderón, and Tirso, while the fourth is open either to Alarcón or Moreto" (58).

<sup>2</sup> Antonio Gramsci define de la siguiente manera a los "intelectuales orgánicos": "Los intelectuales orgánicos son los empleados del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político, esto es: 1) del consentimiento espontáneo de las grandes masas de la población a la dirección impresa a la vida social por el grupo fundamentalmente dominante, consentimiento que proviene históricamente del prestigio (y por lo tanto de la confianza) que dan al grupo dominante su posición en el mundo de la producción" (*Cultura y literatura*, 35).

los escritores —que en el caso de Ruiz de Alarcón constituye tanto la determinación de las obras canónicas (i.e., *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*) como su gloriosa consagración e inmortalización como uno de los grandes poetas dramáticos del barroco. En este sentido, centraré mi atención en el proceso de recepción interpretativa y en la función de la crítica en cuanto a su “práctica canónica”.<sup>3</sup> En lo que concierne a Ruiz de Alarcón, no se trata solamente de una “práctica filológica”, sino de una aguda controversia en cuanto a los métodos de catalogar, regularizar, estandarizar y circular las obras de un dramaturgo colonial, publicadas en la España Imperial en 1628 y 1634.<sup>4</sup> Por tal razón, analizaré la manera en que los intelectuales del siglo XIX defendieron la moralidad del mensaje alarconiano (el registrado en el desenlace de sus comedias) para justificar su inclusión en el canon clásico y literario peninsular. Habré de demostrar a la misma vez, cómo en esta empresa canónica, filológica e ideológica, hasta cierto punto, se evitaba y excluía el origen y la formación social del dramaturgo en la Nueva España; es decir, se callaba su condición de sujeto colonial.

\* \* \*

To begin with, an established canon functions as a model by which to chart the continuities and discontinuities, as well as the influences upon and the interconnections between works, genres, and authors. That model, we tend to forget, is of our making. It will take a very different shape, and explain its inclusions and exclusions in very different ways, if the reigning critical ideology believes that new literary forms result

---

<sup>3</sup> Las siguientes obras han proporcionado el fundamento teórico respecto a cómo se determina el canon literario y hasta qué punto dicho canon articula y revela una manera oficial de leer y una interpretación de las obras literarias dentro del contexto de las ideologías históricas predominantes en existencia: Charles Altieri, *Canons and Consequences*; Juan Bruce-Novoa, “Canonical and Non-Canonical Texts”; James Chandler, “The Pope Controversy”; Terry Eagleton, *The Function of Criticism y Literary Theory: An Introduction*; Alastair Fowler, “Hierarchies of Genres and Canons of Literature”; Christine Froula, “When Eve Reads Milton”; Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini, “Popular Culture and Spanish Literary History”; Alan C. Golding, “A History of American Poetry Anthologies”; John Guillory, “Canon”, capítulo 17 en *Critical Terms for Literary Study*, “Canonical and Non-Canonical” y “Canon, Syllabus, List”; Wendell V. Harris, “Canonicity”; Frank Kermode, “Institutional Control of Interpretation”; Alvin C. Kiebel, “The Canonical Text”; Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*; Annette Kolodny, “The Integrity of Memory” y “Dancing Through the Minefield”, Paul Lauter, *Canons and Contexts*, “History and the Canon” y “Caste, Class, and Canon”; Sarah N. Lawall, “The Canon’s Mouth: Comparative Literature and the World Masterpieces Anthology”; Robert Lecker, “The Canonization of Canadian Literature”; Harry Levin, “Core, Canon, Curriculum”; Richard Ohmann, “A Case Study in Canon Formation” y “The Shaping of a Canon”; Angel Rama, *La ciudad letrada*; Lillian S. Robinson, “Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon”; Trevor Ross, “Canon” en *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*; Barbara Herrnstein Smith, “Contingencies of Value”; Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*; Hernán Vidal, *Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórica: panfleto para la proposición de una arqueología acotada*; Roberto von Hallberg, ed., *Canons*; Raymond Williams, *The Sociology of Culture*.

<sup>4</sup> *Parte primera de las Comedias* (Madrid: Juan González, 1628); y *Parte segunda de las Comedias* (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1634).

from some kind of ongoing internal dialectic within preexisting styles and traditions or, by contrast, the ideology declares that literary change is dependent upon societal development and therefore determined by upheavals in the social and economic organization of the culture at large.

Annette Kolodny, "Dancing Through the Minefield"

A comienzos del siglo XIX, los eruditos y filólogos españoles eran los arqueólogos de las letras y del saber. Descubrían los textos: ordenaban, clasificaban, sistematizaban y publicaban obras literarias escritas incluso desde la Edad Media. Se trataba de una empresa canónica que formaba parte de una campaña ideológica dirigida a formar la institucionalización de la literatura nacional.<sup>5</sup> Este intento por definir una conciencia nacional se basaba en el patrimonio cultural y la herencia literaria. Necesario era institucionalizar aquellas obras maestras que generaban y reproducían el "Espíritu Nacional Español". En su lectura y evaluación de estas obras los críticos intentaban definir la identidad nacional, del "pueblo español" sin distinción de clases. Al mismo tiempo procuraban determinar las diferencias y singularidades de la nación española en relación a otros países europeos.<sup>6</sup> En este período histórico, los intelectuales concebían la tradición literaria como un principio unificador de valores, símbolos, ideales, creencias, sentimientos, normas éticas y órdenes socio-morales españoles. Tenían como objetivo poner en práctica una conciencia nacional arraigada en el patrimonio cultural, pero cuyo interés principal consistía en promover y asegurar los poderes sociales de la clase gobernante.<sup>7</sup>

Los discursos literarios nacionales eran reconocidos oficialmente, se interpretaban en términos de conveniencias socio-culturales y tras ello eran publicados. Las obras completas de los "maestros" o "genios" más representativos eran puestas en circulación, particularmente por la *Biblioteca de Autores Españoles* y la Real Academia Española. Simultáneamente, las historias literarias ocupadas en interpretar las obras, demostraban cómo la tradición, la evolución literaria y las escuelas estético literarias —principalmente entre los siglos

---

<sup>5</sup> Sobre la institucionalización de la literatura en el siglo XIX en España, ver de Godzich y Spadaccini "From Discourse to Institution" y "The Course of Literature in Nineteenth-Century Spain". Para un acercamiento feminista sobre la formación del canon y de las historias literarias en España, consúltese "On Spanish Literary History and the Politics of Gender" de Constance A. Sullivan.

<sup>6</sup> Ver Eagleton, *The Function of Criticism*, sobre el modo en que la crítica literaria inglesa en el siglo XVIII se encontraba codificada e ideologizada por los valores y prácticas de la burguesía.

<sup>7</sup> Ver Godzich y Spadaccini, *Literature Among Discourses*, "Popular Culture and Spanish Literary History" (41-45). En este capítulo la siguiente afirmación es esencial para la percepción de la literatura como expresión nacional: "... one can claim that one's own national awareness is the direct result of a past writer's writing, but such a claim can only legitimate an individual consciousness, not a national one. What is required is an example in which a writing can be asserted to be the full expression (Ausdruck) of its people, in other words, a writing whose presentness will be total, uniting its moment of writing and its moment of reading, and thus providing a fullness of presence" (44).

quince y diecisiete (desde el Renacimiento hasta el Barroco)— constituían las bases de la identidad e historia nacionales.<sup>8</sup>

\* \* \*

It is obvious that control of interpretation is intimately connected with the valuations set upon texts. The decision as to canonicity depends upon a consensus that a book has the requisite qualities, the determination of which is, in part, a work of interpretation. And once a work becomes canonical the work of the interpreter begins again.

Frank Kermode, "Institutional Control"

Whatever the functions governing selections it is important to recognize that although a canon is nominally made up of texts, it is actually made up not of texts in themselves but of texts as read.

Wendell V. Harris, "Canonicity"

¿Cuándo pasó Ruiz de Alarcón a ser canónico en España? Ruiz de Alarcón sólo comenzó a ser tomado en cuenta e individualizado durante la formación del canon nacionalista.<sup>9</sup> En 1826 y 1829 ocho de sus obras de teatro, *Comedias escogidas*, fueron seleccionadas y publicadas en dos tomos que incluían comentarios críticos después de cada comedia.<sup>10</sup> Esta publicación constituyó una convocatoria para rescatar a Ruiz de Alarcón del olvido: "Don Juan Ruiz de Alarcon es uno de aquellos ingenios desgraciados en punto de celebridad. Cuando vivia se atribuian sus obras á otros: despues de muerto nadie se acuerda de él sino los literatos" (I, 255); "... creemos que Ruiz de Alarcon merecerá el aprecio de los inteligentes; así como merece un lugar muy distinguido en nuestro parnaso" (122). Cabe reconocer también que Ruiz de Alarcón en esta ocasión ha sido elegido para ser leído por unos pocos —los canonizadores selectos,

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, la historia literaria de mayor influencia fue la *Historia de la literatura española* de G. Ticknor (1851). Otra historia de la literatura que contribuyó al proyecto de canonización nacional de los literatos fue la del Conde de Schack (1845-46). En ambas se dedican unas páginas a Ruiz de Alarcón. Ticknor afirma que "Alarcón es uno de los mejores escritores dramáticos españoles en el período mas brillante del teatro nacional" (470).

<sup>9</sup> Se alude a Ruiz de Alarcón en los compedios literarios del siglo XVIII pero dicha inclusión se aleja de ser un proyecto de canonización. Ver *Diario de los literatos de España: en que se reducen a compedio los Escritos de los Autores Españoles, y se hace juicio de sus obras desde el año MDCCXXXVII (1737); y Origen, épocas y progresos del teatro español: Discurso histórico* (1802). No puede olvidarse que ya en el siglo XVII Ruiz de Alarcón había sido incluido en *Bibliotheca Hispana Vetus* (publicada en 1783) de Nicolas Antonio (1617-1684) y en *Panegyrico por la poesía* (1627).

<sup>10</sup> Ver *Comedias escogidas*, tomos I y II, 1826 y 1829. Las obras de teatro publicadas fueron: *Ganar amigos*, *La verdad sospechosa*, *El examen de maridos*, *Las paredes oyen*, *Los empeños de un engaño*, *Quién engaña más a quién*, *Nunca mucho costó poco* y *El tejedor de Segovia*.

educados, inteligentes.<sup>11</sup> Sólo ellos lo recuerdan, y en consecuencia son los únicos que aprecian el valor estético y el contenido moral de sus obras. Con tal argumentación y acto de rescate, Ruiz de Alarcón se revela en vías de alcanzar una distinguida posición en el Parnaso Español, que es la versión del templo griego de las Musas. Ocupará así un lugar junto a los “genios” reconocidos y endiosados del siglo diecisiete: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina.<sup>12</sup> Y como queda claro en la cita a continuación, él es el último en integrar este grupo de dramaturgos de “literatura clásica”, puesto que anteriormente había sido considerado un escritor de segundo orden: “Algunos le gradúan de un poeta de segundo orden en su género. Nosotros no trataremos de probar que pertenece al primero...” (122). Así, aunque Ruiz de Alarcón es lo suficientemente bueno como para merecer su propio pedestal, no puede ocupar un lugar junto a los privilegiados. Por lo tanto, la canonización de Ruiz de Alarcón debe justificarse mediante una afirmación irrefutable, sólida, creíble e ideológicamente atrayente. Tal afirmación consiste en que sus obras de teatro —*La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*— ilustran *a priori* un *exemplum* en el desenlace: “Ya hemos dicho anteriormente, al examinar *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, que en casi todas sus comedias se propuso Ruiz de Alarcón un fin moral” (II, 245).<sup>13</sup> Este descubrimiento de sus finalidades morales es el factor que lo hace tan distinto: “lo cual pocas veces se verifica en nuestras comedias, cuyo principal objeto es divertir” (I, 253).<sup>14</sup>

Ruiz de Alarcón pasa, de esta manera, a formar parte del canon siempre teniéndose en cuenta sus semejanzas y diferencias con respecto a aquellos que

<sup>11</sup> Respecto a intelectuales e inteligencia, Raymond Williams afirma que: “Interestingly, a recurrent unease in the English usage of ‘intellectuals’ indicates, on analysis, two of the underlying problems. It is objected, first, that the term is arrogant, because it implies that only intellectuals are intelligent. It is objected, second, that it is a way of defining distance or withdrawal from everyday affairs, and is a kind of rationalization of impracticality” (215).

<sup>12</sup> No sería hasta 1852, como veremos más adelante, que Ruiz de Alarcón lograría obtener el reconocimiento definitivo al publicarse *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, edición de Juan E. Hartzenbusch.

<sup>13</sup> El crítico insiste constantemente en las virtudes y comportamiento ejemplar que es posible detectar en los personajes de Ruiz de Alarcón: “magnánimidad”, “heroísmo de la amistad”, “generosidad”, “fuerza del alma”, “rectitud”, “integridad y rigidez”, etc. Por ejemplo, en la evaluación de *El examen de maridos*, se afirma: “La delicadeza y el desinterés que brilla en estos dos personajes (el Conde y el Marqués) es un modelo de buena moral y virtudes sociales que muestran el carácter, la rectitud y los sentimientos del autor. En casi todas sus comedias hay, no uno solo, sino varios personajes dignos de imitación” (I, 379).

<sup>14</sup> En el tomo II, el crítico reitera una vez más esta interpretación: “... la mayor parte de sus contemporáneos cuidaban solo de divertir é interesar a los espectadores, sin pretender instruirlos” (245). En *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, tomo cuarto, publicado en 1838, Eugenio de Ochoa reitera enfáticamente el fin moral del dramaturgo: “En [*La verdad sospechosa*], como en todas sus obras, se propuso Alarcón un fin moral, cosa que no siempre hicieron los demás poetas cómicos españoles, a excepción de Moreto” (432). La edición incluye *La verdad sospechosa*, *Ganar amigos*, *Las paredes oyen* y *El tejedor de Segovia*. Esta selección ya registra la determinación de un canon alarconiano.

son reconocidos como dramaturgos de primer orden. De ahí que, pese a ser incorporado al canon principalmente por sus fines morales y éticos, el reconocimiento de Ruiz de Alarcón no deja de aparecer paradójicamente ligado a su condición de sujeto de segundo orden: "... y finalmente si no se le quiere incluir entre los genios de primer orden, debe colocarse sin duda al frente de los de segundo" (I, 256). Finalmente, se le clasifica como un escritor de segundo orden y está confinado a ser comparado constantemente con los genios: "Su versificación, llena, fácil y sonora, no es tan pintoresca como la de Tirso, ni tan poética como la de Lope y Calderón..." (I, 122).

\* \* \*

Canons are efforts to define a culture by proposing a normative archive sustaining those powers and states of being that offer the fullest possible education in a version of what the culture's history makes possible.

Canonical works are expected to provide knowledge of the world represented, to exemplify powers for making representations that express possible attitudes or produce artistic models, and to articulate shared values in a past culture that influence the present or to clarify means of reading other works we have reason to care about.

Charles Altieri, *Canons and Consequences*

En 1844, Alberto Lista y Aragón publicó diez ensayos en los cuales se evaluaban las siguientes obras de teatro de Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, *El examen de maridos*, *Ganar amigos*, *Los pechos privilegiados*, *La amistad castigada*, *La prueba de las promesas*, *La crueldad por el honor*, *El dueño de las estrellas* y *El tejedor de Segovia*. Se trata de un estudio que determina el conjunto de las obras más representativas del dramaturgo, y que permite que de ahí en adelante se centre la atención en dos comedias: *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*. Ya estas se encontraban entre las primeras que aparecieron en la edición de 1826 (*Comedias Escogidas*), y que luego también tuvieron un papel destacado en la edición de Eugenio de Ochoa en 1838 —tomo IV del *Tesoro del Teatro Español*. En cuanto a Lista y Aragón, éste procede a clasificar las obras de la siguiente manera: comedia de costumbres, obras heroicas, tragedias, y de capa y espada.<sup>15</sup> Mas su interés principal radica, no obstante, en la comedia de costumbres: "Las comedias que conocemos de él son de varias especies. Entre ellas merecen el primer lugar las de costumbres, y más que todas, *La verdad sospechosa*, que sirvió de tipo al gran Corneille para escribir su *Menteur*" (176). En esta etapa del proceso de

---

<sup>15</sup> "Las comedias que conocemos de él, son de varias especies. Entre ellas merecen el primer lugar las de costumbres, ... Hay otras comedias de Alarcón que pertenecen al género trágico ... las hay en fin de capa y espada, y heroicas. Las dos partes del *Tejedor de Segovia* pueden colocarse en la clase de románticas ó novelescas" (176).

canonización, nombrar a Corneille constituye un aspecto muy importante para lograr que el reconocimiento de Alarcón y para que figure completamente en el canon español. Para los españoles, Corneille había sido, desde el siglo dieciocho, un respetado y venerado dramaturgo. Al haber adaptado *La verdad sospechosa*, Corneille proporciona una justificación y da validez a la publicación, representación y lectura de las piezas de teatro de Ruiz de Alarcón de esa época. (Más adelante, demostraré en mi análisis cómo esta relación —Corneille/Ruiz de Alarcón— se cristaliza plenamente en la evaluación crítica realizada por Juan E. Hartzenbusch en 1852). Se entiende que si Ruiz de Alarcón es de la misma calidad que los clásicos franceses, tal asociación le confiere un estatuto ilustre y le proporciona la autoridad literaria suficiente para que se consolide la campaña canonizadora. Mas cabe reconocer que Lista y Aragón no deja de brindar una lectura de las obras de Alarcón como un componente esencial para crear una conciencia nacional de las grandes “obras maestras” literarias españolas, y sugiere al mismo tiempo una definición del espíritu nacional y una toma de posición política:

El mérito de Alarcón era reconocido en toda Europa, que aplaudía el *Embustero* de Corneille; y en su misma patria era tan ignorado, que un mal poeta del tiempo y de la escuela de Comella hizo en dos malos actos una mala imitación de la pieza francesa, sin que el público, ni aun quizá el mismo zurcidor, supiesen á quién se le debía el pensamiento original... Este gran título y otros muchos de nuestra gloria fueron condenados al olvido... Pero los partidos literarios, así como los políticos y los religiosos no atienden nunca á la gloria nacional. El fanatismo es su única guía. (177)

Esta conexión con Corneille, sin embargo, no era suficiente. Resultaba necesario ubicar a Ruiz de Alarcón dentro de la tradición clásica, específicamente entre los latinos. De aquí que en su afán por rescatar una “gloria nacional”, Lista y Aragón compara a Ruiz de Alarcón con Terencio: “*La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen* y *La prueba de las promesas*, pueden sufrir la comparación con las de Terencio, á quien se parece mucho nuestro autor en la elegancia de la dicción y en las intenciones morales de la fábula” (177). En estas circunstancias Ruiz de Alarcón oscila entre los clásicos franceses y los latinos, con el fin de los críticos corroborar las destrezas creativas y literarias que lo habiliten para integrar el eterno y depuradísimo canon universal de la civilización occidental. Mas no debemos pasar por alto que al compararlo con los “grandes genios” españoles, Ruiz de Alarcón es puesto nuevamente en un segundo orden: “Calderón le excedió en la fuerza poética y en el arte de anudar y desenlazar la acción; Lope en la ternura; Tirso en la malignidad; Moreto en la sal cómica; Rojas en las situaciones trágicas” (177).

Sobre todo, la singularidad de Ruiz de Alarcón deriva de su filosofía moral —la fuerza magnética que atrajo a todos estos canonizadores. Así, sus personajes y desenlaces ejemplares son concebidos, interpretados y explicados principalmente como modelos de virtud y moralidad. Dentro de los parámetros de

esta lectura con fines moralizantes no sorprende que Lista y Aragón en un artículo titulado "De la moral dramática" definiera la función dramática de la moral en los mismos términos con los que interpretara los textos dramáticos alarconianos: "La virtud, pues, principal objeto de la moral, es necesaria también en literatura, señaladamente en la dramática" (59); "Castigue el poeta cómico con el azote de Talía, la avaricia, el pedantismo, la coquetería en cualquiera de los dos sexos, al murmurador, al mentiroso, al vano petimetre, al locuaz insufrible, al fanfarron cobarde" (61).

\* \* \*

The desire to have a canon, more or less unchanging, and to protect it against charges of inauthenticity or low value (as the Church protected Hebrews, for example, against Luther) is an aspect of the necessary conservatism of a learned institution.

Frank Kermode, "Institutional Control"

En 1851 Ramón de Mesonero Romanos asevera abiertamente que Ruiz de Alarcón constituye un tema de la época y distingue cómo ha logrado reconocimiento definitivo: "Los actuales críticos, más justos ó más instruidos, han rehabilitado en el concepto público la memoria de este y otros de nuestros insignes autores del siglo XVII, y colocado su nombre en el mismo templo y a la misma altura que los de Lope, Calderon, Tirso, Rojas y Moreto" (XL-XLI).<sup>16</sup> Confirma de esta manera a Ruiz de Alarcón como uno de los seis mejores dramaturgos del Siglo de Oro. Esta consagración será reconocida oficialmente con el anuncio de la próxima publicación de la *Biblioteca de Autores Españoles* que incluirá sus obras completas:

Las mejores comedias de *Alarcon* han vuelto a brillar en la escena y á recibir el homenaje de aplauso que tan bien merecen; la prensa ha vuelto á reproducir muchas de ellas, la crítica á analizarlas, y hasta se anuncia próxima la publicación de todo el teatro de este distinguido ingenio, recogido por el diligente esmero de los celosos editores de la *Biblioteca de Autores Españoles*.<sup>17</sup>

Aún más, efectivamente Mesonero Romanos confiesa que si no hubiese sido por la traducción de Corneille, tal vez Ruiz de Alarcón jamás habría sido

---

<sup>16</sup> El artículo de Mesonero Romanos se incluye en la edición que habría de realizar Hartzenbusch de las obras de Ruiz de Alarcón en 1852. El artículo fue publicado originalmente en el *Semanario Pintoresco Español* en el 30 de noviembre de 1851.

<sup>17</sup> Efectivamente, Mesonero Romanos confiesa que si no hubiera sido por la traducción de Corneille y la percepción de su filosofía moral, tal vez Ruiz de Alarcón jamás hubiese sido descubierto: "... acaso sus sucesores le hubieran continuado en tan injusto olvido, á no ser por el gran Corneille, que imitando, ó más bien traduciendo, la preciosa comedia de *La verdad sospechosa* (*Le Menteur*), reveló a los críticos españoles y extranjeros, entre ellos al mismo Voltaire, la importancia y valor de nuestro Ruiz de Alarcon como autor filósofo, ingenioso y correcto" (XL).



descubierto: "... acaso sus sucesores le hubieran continuado en tan injusto olvido, a no ser por el gran Corneille, que imitando o mas bien traduciendo, la preciosa comedia de *La verdad sospechosa* (*Le menteur*), reveló a los críticos españoles y extranjeros, entre ellos al mismo Voltaire, la importancia y valor de nuestro Ruiz de Alarcon como autor filosofo, ingenioso y correcto" (XL).

Ya para mediados de siglo XIX la producción dramática de Ruiz de Alarcón ha sido movilizada e institucionalizada. Sin embargo, este proceso de canonización muestra, además, cómo los críticos españoles se han apropiado de sus obras dramáticas para acreditar una tradición de valores y principios morales pertinentes para el orden social del momento histórico.<sup>18</sup> La interpretación que se ha hecho de ellas, *sobrepone* en sus obras un contenido "moral" para guiar y orientar a la sociedad en general. Es evidente que lo que facilitó tanto su aceptación y aprobación fue la filosofía moral o sistema doctrinal de Ruiz de Alarcón hasta el punto en que Mesonero Romanos mismo proclama: "Todas sus comedias respiran una intencion moral, (cosa tan rara entre nuestros primeros dramáticos)" (XL). Esta lectura representa una exageración y malinterpretación extrema de sus obras de teatro, pero proyecta y evoca la razón ideológica para rescatar a Ruiz de Alarcón del olvido. El interés moral y ético revela cómo en este momento histórico la elite intelectual española encontró en el corpus dramático de Ruiz de Alarcón una representación textual de sus orientaciones socio-ideológicas y normas éticas burguesas. Se trataba de modos de concebir representaciones de las obras que daban validez al concepto social que poseían de la realidad.<sup>19</sup> Además, su programa ideológico incluía publicar las obras literarias con el objeto de institucionalizar el patrimonio y orgullo cultural nacional, así como para formular una conciencia de patriotismo y nacionalismo que hizo a Mesonero Romanos manifestar con orgullo: "Por fortuna de la gloria nacional se ha salvado, ... el precioso tesoro de su repertorio" (XLI).

\* \* \*

---

<sup>18</sup> Eagleton hace el siguiente comentario sobre la práctica de la crítica literaria y canonización, en *Literary Theory*: "Literary criticism selects, processes, corrects and rewrites texts in accordance with certain institutionalized norms of the 'literary' —norms which are at any given time arguable, and always historically variable" (203). También afirma que: "... the so-called 'literary canon,' the unquestioned 'great tradition' of the 'national literature,' has to be recognized as a *construct*, fashioned by particular people for particular reasons at a certain time" (11).

<sup>19</sup> Toda lectura es ideológica y leer un texto es un proceso de decodificación, codificación de acuerdo a la realidad social del lector, y recodificación del significado del texto dentro de la estructura y representación de su mundo circundante y su visión de mundo. Incluso la percepción estética se aprende socialmente, no es de índole natural. Jauss hace la siguiente afirmación sobre la recepción interpretativa: "The interpretative reception of a text always presupposes the context of experience of aesthetic perception: the question of the subjectivity of the interpretation and of the taste of different readers or levels of readers can be asked meaningfully only when one has first clarified which transsubjective horizon of understanding conditions the influence of the text" (23).

Obviously, no conclave of cultural cardinals establishes a literary canon, but for all that it exercises substantial influence. For it encodes a set of social norms and values; and these, by virtue of its cultural standing, it helps endow with force and continuity. [...] The literary canon is, in short, a means by which culture validates social power.

Paul Lauter, *Canons and Contexts*

Estos juicios y evaluaciones que individualizan las diferencias de Ruiz de Alarcón y acentúan su filosofía moral, persisten durante el siglo XIX hasta nuestros días.<sup>20</sup> En efecto, el crítico que perpetúa específicamente la singularidad de la filosofía moral y ética de Ruiz de Alarcón es Juan E. Hartzenbusch. En 1852 la *Biblioteca de Autores Españoles* publicó las obras completas de Ruiz de Alarcón junto al estudio preliminar de Hartzenbusch —“Caractères distintivos de las obras dramáticas de don Juan Ruiz de Alarcon”— estudio que desde entonces ha establecido las pautas para interpretar sus comedias.<sup>21</sup>

Hartzenbusch reconoce el hecho que Ruiz de Alarcón nació en las Indias, pero al no contar con documentación biográfica, no puede reconstruir la relación entre el autor y las obras: “pero, por desgracia, poquísimas son las noticias que de él han llegado á nosotros... forzoso será buscar su fisonomía moral en sus escritos...” (XIV-XV). Con mucha inteligencia, Hartzenbusch aparta a Ruiz de Alarcón de su origen histórico al ubicar al dramaturgo en el ámbito de un espacio universal (como ciudadano del mundo europeo) eliminando así cualquier vínculo histórico con la Nueva España. En estas circunstancias, ya que concibe sus piezas de teatro como un “tratado de filosofía práctica”, posibilita que el teatro alarconiano funcione como modelo ético moral para cualquier sociedad del mundo:

---

<sup>20</sup> Para una bibliografía sobre las ediciones de las comedias de Ruiz de Alarcón en el siglo diecinueve, refiérase a E. Abreu Gómez, *Ruiz de Alarcón: bibliografía crítica* y a Walter Poesse, *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Una y otra vez en los prólogos o juicios críticos de estas ediciones del teatro alarconiano se vuelven a reiterar las mismas observaciones que hiciera Hartzenbusch sobre la filosofía moral de Ruiz de Alarcón. En particular véanse las ediciones de Issac Nuñez de Arenas (1867), Manuel González Llana (1868) y García Ramón (1884). El mismo énfasis moral se da en la edición y traducción de varias comedias al francés (*La vérité suspecte*, *Changer pour trouver mieux*, *Acquérir des amis* y *Le tissérand de Ségovie*) por Alphonse Royer (1865).

<sup>21</sup> En el prólogo, Hartzenbusch declara que tuvo algunos inconvenientes y demoras en la publicación de sus obras: “... empresa intentada por mi cuatro veces, y en vano las tres. Escribo estas líneas cuando ya está imprimiéndose el último drama del tomo; hubiera temido ántes que, aun por cuarta vez, se engañasen mis esperanzas” (V). ¿Por que se postergó la publicación? ¿Habría algún desacuerdo entre los intelectuales en aceptar a Ruiz de Alarcón definitivamente como miembro del canon literario peninsular? Es interesante notar que la *Biblioteca de Autores* había publicado, solamente en cuanto a obras de teatro, a los siguientes autores: Tirso de Molina (tomo 5); Calderón (tomo 7, 9, 12 y 14). Las obras de Lope de Vega conformaban los tomos 24, 34, 41 y 52, lo que quiere decir que el “monstruo de naturaleza” no fue de los primeros en ser publicado. El primer tomo publicado fue *Obras de Cervantes*. (Una versión del estudio de Hartzenbusch está incluida en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española* (Madrid: Imprenta Nacional, 1860; tomo I; 49-76).

un tratado de filosofía práctica, donde se hallan reunidos todos los documentos necesarios para saberse gobernar en el mundo, y adquirir el amor y la consideración de las gentes: allí se muestra lo que debe hacerse y evitarse para ser hombre de bien y de sabiduría. (XV)

Una vez más, y por siempre, la característica que distinguiría a Ruiz de Alarcón de sus contemporáneos sería su código ético moral: "Así pues el primero y más notable rasgo que distingue á Don Ruiz de Alarcon y Mendoza como poeta cómico es la moralidad, la filosofía" (XV). En este contexto ideológico de "virtud" y "ética", Ruiz de Alarcón se aparta de cualquier marco de referencia colonial y se ubica en el canon eterno de la civilización occidental. Una vez más es catalogado según lo había hecho Lista y Aragón, como el dramaturgo peninsular "clásico" —"el Terencio español": "Alarcon afortunadamente nos ofrece más de un modelo de la comedia terenciana, de la comedia pura; Alarcon es el clásico de nuestro teatro antiguo" (XXV).

Hartzenbusch hace hincapié en la singular filosofía de Ruiz de Alarcón al diferenciarlo de sus contemporáneos españoles:

Alarcón cultivó un género que no era el de Lope: no comparemos cosas desemejantes; conservemos á Lope su templo donde reciba adoraciones del mundo entre Shakespeare, Schiller y Goethe, Moreto, Calderon y Tirso de Molina; pero en el templo de Menandro y Terencio, precediendo á Corneille y anunciando á Molière, coloquemos el ara de Alarcon... (XXV-XXVI).<sup>22</sup>

Cabe llamar aquí la atención sobre una oscilación pendular de Hartzenbusch (iniciada por Lista y Aragón) que coloca a Ruiz de Alarcón en el canon literario de la civilización europea. En primer lugar, Hartzenbusch destaca la filosofía moral de Ruiz de Alarcón como una cualidad superior al compararlo con los dramaturgos del siglo diecisiete y, debido a esta diferencia, lo extrae del canon español. Posteriormente sugiere que, a diferencia de Shakespeare, Schiller y Goethe, no es un dramaturgo internacional de primer orden. Finalmente, un nuevo templo parece ubicar el altar de Ruiz de Alarcón entre las estatuas de los latinos y los franceses. Una vez que Ruiz de Alarcón es transferido del canon español al europeo, dicho desplazamiento pretende reforzar la ilusión de que existe un canon literario sempiterno que se perpetúa a sí mismo.

---

<sup>22</sup> Ya el crítico había evaluado a Ruiz de Alarcón a base de comparaciones con otros dramaturgos: "... inferior á Lope en la ternura respecto a los papeles de mujer, á Moreto en viveza cómica, á Tirso en travesura, á Calderon en grandeza y habilidad para los efectos teatrales, aventaja sin excepcion á todos en la variedad y perfeccion de las figuras, en el tino para manejarlas, en la igualdad del estilo, en el esmero de la versificación, en la correccion del lenguaje" (XVII). Las semejanzas y las diferencias siempre persiguirán a Ruiz de Alarcón: "Inferior á Lope en la fecundidad y á Calderon en la fantasía, era su discurso dramático más premioso y escaso; pero más regular y verdadero" (Nuñez de Arenas, XXVIII); "Es cierto que Lope de Vega le aventaja en la ternura, en la elevación poética y grandiosa de los caracteres, Moreto en viveza cómica, Tirso de Molina en enredo y travesura y Calderon en grandeza, habilidad y espíritu filosófico" (González Llana, XII).

A estas alturas Hartzenbusch declara a Ruiz de Alarcón como universalmente válido, aun cuando su ubicación en el canon nacional le niega una identidad cultural específica, bien sea española o colonial, obligándolo a oscilar entre varias culturas. En otras palabras, para las futuras generaciones, Ruiz de Alarcón permanece *suspendido* entre diferencias culturales y entre cánones literarios. Hartzenbusch concluye: “coloquemos el ara de Alarcon como ara de alianza, como vínculo entre el romanticismo antiguo y los clásicos modernos, entre el *Romancero* y el *Gil Blas*, entre el siglo de Carlos V y el de Luis XIV” (XXVI). Ruiz de Alarcón es el vínculo, o más bien, la encrucijada entre la España Imperial medieval y la Europa burguesa moderna, pero el reconocimiento de su nexa con la Nueva España se mantiene oculto una vez más. Sus raíces étnicas y su formación social colonial son siempre ignoradas por los críticos del siglo XIX.<sup>23</sup>

¿Qué factores contribuyen a esta evasiva de la identidad cultural de Ruiz de Alarcón? ¿A qué se debe esta facilidad para desplazarlo en un ámbito cultural extranjero? En primer lugar, no existía evidencia empírica ni documentación con la cual se pudiese construir la biografía de Ruiz de Alarcón. Cabe apuntar que el primer intento biográfico basado en conjeturas fue realizado por Luis Fernández-Guerra y Orbe en 1871. Por eso, la carencia de información biográfica condujo a Hartzenbusch a desarraigar a Ruiz de Alarcón de su condición colonial y colocarlo dentro del canon francés y latino. Basándose únicamente en la supuesta fecha de su nacimiento y en la de su muerte, la vida de Ruiz de Alarcón se convirtió en un “black hole” que los críticos podían llenar fácilmente con distintos significados, de acuerdo a sus determinados proyectos interpretativos o evaluaciones impuestas.<sup>24</sup> Por esta razón, su “intención moral” fue arrojada hacia una cultura de alcance universal sin restricciones de lugar de nacimiento ni arraigamiento socio-histórico colonial. La totalidad de la filosofía moral de Alarcón fue gravitando de un país a otro, de un período histórico a otro, del canon español al supuesto canon universal de la civilización occidental. Por ende, a partir del siglo XIX, las obras de teatro de Ruiz de Alarcón se han sostenido dentro del espacio canónico de la crítica literaria decimonónica. En este contexto, sus obras dramáticas han estado a merced de las interpretaciones de aquellos cuya estructura social de la realidad se ha

---

<sup>23</sup> Los críticos reconocieron en Ruiz de Alarcón su origen “indiano”, “americano” o “mejicano”, pero no estudiaron en absoluto su condición colonial.

<sup>24</sup> Sobre la función de las reconstrucciones biográficas de los escritores en el siglo XIX Luiz Costa Lima ha observado: “What did this biographical focus attempt? It served one purpose, let us call it scientific, and another, clearly political. The first consisted of collecting and offering a coherent interpretation of positive and documented facts about the author’s life. Throughout the nineteenth century, biographical analysis would serve as a base for the interpretative cohesiveness of the work of the author in question. But this function would be of less significance if it were not associated with a political purpose... and thus showing [authors] to be worthy of the nation’s regard” (104). Costa Lima se concentra en la recepción decimonónica de Cervantes.

basado a priori en los “códigos éticos burgueses”. Tanto los críticos del siglo XIX como del siglo XX, han descubierto en Ruiz de Alarcón un “sol” ideológico eterno, atemporal y universal de la civilización occidental. Las comedias, al convertirse en fuente de energía ética, irradian verdad, clemencia, gratitud, integridad, honestidad, virtud: “porque en el templo de Talia solo él descuella como campeón de la verdad, de la clemencia, del agradecimiento, de la entereza, de toda virtud” (XXV). Al igual que Hartzenbusch, según hemos visto, los canonizadores anteriores y posteriores habían encontrado y habrían de encontrar en el corpus dramático de Ruiz de Alarcón un espejo ideológico que reflejaba y refractaba sus propias escalas de valores y normas sociales.

En segundo lugar, Hartzenbusch justifica su “nexo latino” al otorgar a Ruiz de Alarcón una condición universal basada en su “sistema doctrinal” (XV). La comparación entre Terencio y Ruiz de Alarcón consolidó las obras de Ruiz de Alarcón fundamentalmente como modelo de perfección y belleza clásica absoluta dado que, desde el siglo dieciocho, las civilizaciones griegas y latinas eran el parágono del ideal de belleza, buen gusto y el elemento normativo de la perfección de las artes.<sup>25</sup> Una evaluación de este tipo fue la que atribuyó a Ruiz de Alarcón una verdad eterna adecuada para cualquier sociedad en cualquier período histórico dado. Habiéndose así convertido en un modelo de perfección, actuando como la luz que iluminaba las sociedades corruptas, Ruiz de Alarcón se convierte en *emblema* de la ideología burguesa. Sus obras de teatro revelan el “telos” de la burguesía: la civilización, progreso, mejoramiento y prosperidad estarán garantizadas en tanto los hombres puedan surgir socialmente por medio de la *Virtú*. De hecho, la biografía de Fernández Guerra y Orbe en 1871 Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza desde el epígrafe mismo “Virtus Unita Fortior Est Se Ipsa Dispersa” (de Erasmo) articula una lectura de un Ruiz de Alarcón virtuoso. Así lo inventa la visión de mundo y los valores burgueses del biógrafo: “La virtud y el mérito propios le habían conseguido triunfar de la enemiga naturaleza” (134).

En tercer lugar, también es posible explicar el “nexo francés” en el contexto de esta ideología burguesa de Hartzenbusch. Desde comienzos del siglo dieciocho, con la instalación monárquica de los Borbones en 1700, los españoles habían estado bajo patrones culturales burgueses franceses, hasta el extremo de haber incorporado la literatura y el comportamiento social de esa cultura.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Ver Jauss, capítulo 2, “History of Art and Pragmatic History”, 46-75.

<sup>26</sup> Emiliano Díez-Echarri y Jose María Roca Franquesa afirman: “Con el neoclacisismo coincide una auténtica invasión de nuevos módulos y orientaciones en la literatura castellana. Las influencias extranjeras empiezan a pesar en forma decidida sobre nuestros escritores... Pero la influencia más acusada es la francesa... [Francia] que empieza a dictarnos su código estético y a servirnos de pauta, incluso en las esferas ajenas por completo a lo puramente literario” (*Historia de la literatura española e hispanoamericana*, 616-617). Ángel Valbuena Prat declara también: “El siglo XVIII —hasta avanzada su segunda mitad— tuvo a Francia, como cabeza, como directriz. Así, naturalmente, su cultura, sus ideas, influyeron especialmente en España. Hasta el triunfo de la estética de la tragedia y la comedia

Si Hartzenbusch estableció el vínculo entre el teatro aristocrático español con una visión de mundo feudal y el teatro burgués francés emergente al nombrar a Ruiz de Alarcón como predecesor de Corneille y Molière: “Este hombre, que preparó desde España el advenimiento de Molière...” (XIV), el motivo primordial que lo llevó a hacer esta asociación fue la existencia de *La verdad sospechosa* de Corneille como *Le Menteur* en 1644. Irónicamente, Corneille tradujo la obra de Ruiz de Alarcón creyendo que había sido escrita por Lope de Vega.<sup>27</sup> La existencia de esta traducción (y la supuesta confesión de Molière respecto a que la comedia moderna tuvo su génesis en Francia con *Le Menteur*)<sup>28</sup> hace que Hartzenbusch traslade a Ruiz de Alarcón a través de los Pirineos al otro lado de la frontera francesa. En tanto el teatro de Lope se identifica con un compromiso social colectivo con el sistema monárquico de reminiscencias feudales, las obras de Ruiz de Alarcón se interpretan dentro de un código de comportamiento social del individuo. Desde esta perspectiva, las comedias alarconianas emiten y remiten al sistema de valores emergente del burgués (resultante de la crisis de la aristocracia en 1600) en que el sujeto se define por la auto-superación y el individualismo —es decir, el hombre que se forma a sí mismo a través de la *Virtú*. En este sentido, las comedias de Ruiz de Alarcón estaban abiertas a los principios éticos que proporcionaban las bases ideológicas de la burguesía española del siglo XIX. Sus posibles significados se elegían con el fin de satisfacer los ideales, motivaciones, intereses y expectativas de los lectores del siglo XIX.<sup>29</sup>

Hartzenbusch arrasa con la condición colonial de Ruiz de Alarcón. Lo desplaza constantemente, y lo remueve de su origen colonial al destacar sus diferencias. Sin embargo, esa diferencia de Ruiz de Alarcón es tan evidente que el mismo crítico la verbaliza de la siguiente manera: “De la novedad, de la diferencia del fin, habia de resultar con precision diferencia y por consiguiente novedad, en la inventiva ó eleccion de los argumentos y en la manera de

---

clásicas francesas no hay un teatro nuevo en nuestro siglo XVIII, y los fermentos más vivos de ideas y de crítica procedieron de Voltaire y de Rousseau. La casa de Borbón trae a España las modas y las ideas de Francia, y, como en toda Europa, unos palacios de columnas y frontones neoclásicos sirven de fondo a las figuras de casacas engalonadas y empolvadas pelucas, que necesariamente hacen pensar en Versailles” (*Historia de la literatura española*, 403).

<sup>27</sup> Ver “Examen du Menteur”: “On l’a attribué au fameux Lope de Vega; mais il m’est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d’Alarcon, oè il prétend que cette comédie est à lui, et se plaint des imprimeurs que l’ont fait courir sous le nom d’au autre” (*Oeuvres de P. Corneille*, 439).

<sup>28</sup> En la edición de Hartzenbusch se incluye un artículo por Don Francisco Martínez de la Rosa, en el cual se afirma que Molière escribió una carta a Boileau confesando la influencia que Ruiz de Alarcón ejerció sobre él. Ver pág. XXXVIII. En los estudios e historias de la literatura española por los franceses, Ruiz de Alarcón recibe el reconocimiento debido por ser la inspiración de Corneille; ver Antoine de Latour y M. Philarète Chasles.

<sup>29</sup> “All literary works, in other words, are ‘rewritten,’ only if only unconsciously, by the societies which read them; indeed there is no reading of a work which is not also a ‘re-writing’” (Eagleton, *Literary Theory*; 12).

ordenarlos" (XVI). ¿Acaso esa diferencia no evidencia en los intersticios del silencio una modalidad escritural que registra la condición del sujeto colonial alarconiano? ¿Por qué se silencia la posibilidad del registro de un discurso colonial en las comedias? ¿Se debe esto a que España ha puesto a las recientemente emancipadas colonias americanas y nacientes naciones en un vacío?<sup>30</sup> ¿Es que los canonizadores españoles sospechan la constitución de un canon latinoamericano que se reapropiaría de las obras de Ruiz de Alarcón? ¿O se debe simplemente a que el ojo imperial sólo puede mirar y leer a la otredad colonial a su imagen y semejanza? En todo caso, lo único que se destaca del discurso literario de Ruiz de Alarcón en su canonización en el siglo XIX es una filosofía moral que, como he demostrado, pertenece *a priori* al ámbito ideológico de los críticos españoles. Por lo tanto, la interpretación que ellos hacen está condicionada y determinada por el pensamiento e ideología de la cultura oficial dominante.

Para 1860 Ruiz de Alarcón había sido apropiado y canonizado por los españoles. Su incorporación definitiva a las letras españolas se efectúa en su inclusión en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* por Cayetano Alberto de la Barrera y Ceirado. Este catálogo es la total materialización del proyecto nacional de hacer un inventario literario y de establecer un canon de las "glorias literarias", y entre éstas resplandece Ruiz de Alarcón: "sirvan de ejemplo Cervantes, Quevedo, Ruiz de Alarcon, Moreto y Calderon de la Barca" (VIII).

La apropiación y canonización española de Ruiz de Alarcón llegaría a su máxima expresión en 1893 cuando Marcelino Menéndez y Pelayo en su "Introducción" a la *Antología de poetas hispanoamericanos* excluye al dramaturgo:

Ruiz de Alarcón ha de ser tenido por un americano españolizado, que sólo por su nacimiento y su grado de licenciado puede figurar en los anales de México. Toda su actividad literaria se desarrolló en la Península: son rarísimas en él las alusiones ó reminiscencias á su país natal. (LVIII)

Varias razones nos inducen á prescindir de Alarcón en este estudio. Es la primera la total ausencia de color americano que se advierte en sus producciones, de tal modo, que si no supiéramos su patria, nos sería imposible adivinarla por medio de ellas. Es la segunda su propia grandeza y perfección como dramático, la cual le hace salirse del marco de la poesía colonial, que resulta exiguo y desproporcionado para tal figura. (LIX)

Con este acto de apropiación irrefutable, Menéndez y Pelayo cerraba las puertas a cualquier intento de lectura del discurso colonial alarconiano. Aún más,

<sup>30</sup> La mayoría de las colonias (americanas) españolas lograron su independencia entre 1817 y 1825: "Spanish America thus split up into sixteen sovereign nations in less than two quarters of a century after its emancipation from Spain" (J. Fred Rippy, *Latin America: A Modern History*, 176).

el crítico descartaba cualquier posibilidad de inclusión de Ruiz de Alarcón en el canon de las letras americanas.<sup>31</sup>

\* \* \*

Thus, interpretation is not (as most people assume) an absolute value, a gesture of mind situated in some timeless realm of capabilities. Interpretation itself must be evaluated, within a historical view of human consciousness.

Susan Sontag, "Against Interpretation"

Hasta ahora, mis indagaciones apuntan hacia un proceso de canonización, en la situación de Ruiz de Alarcón, llevado a cabo por el discurso peninsular decimonónico y basado en las prácticas de asociaciones, diferenciaciones y sustituciones de los críticos. Dicha ubicación canónica revela un desplazamiento metafórico —un proceso de superimposición lingüística que elimina el colonialismo de Alarcón y que siempre se realiza en forma de sustitución: filósofo/moralista/latino/francés. Lo que está en juego en este desplazamiento es la "diferencia" de Alarcón, la misma que se evita cuando se trata de señalar su condición de colonial, y, es siempre relegada al silencio. Al eliminar el discurso colonial de Alarcón, los críticos del siglo XIX han efectuado una superimposición signífica e ideológica que deja en suspenso el significado de la realidad colonial del dramaturgo. No sólo omiten su origen y formación social, sino que con sus interpretaciones, además, satisfacen sus propias inquietudes ideológicas inscribiendo las comedias dentro de una visión histórica ordenada por un código de comportamiento socio-ético de corte burgués.

El proceso de canonización de Ruiz de Alarcón en la España del siglo XIX representa el modo en que los "intelectuales orgánicos" interpretaron los textos de este dramaturgo. En el siglo XIX, los intelectuales españoles ejercían sus prácticas ideológicas dentro de un proyecto cultural nacionalista que proponía una conciencia social de la "Nación española". Las obras literarias como *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, de Ruiz de Alarcón, interpelaban a los individuos, incorporándolos a una identidad social colectiva de carácter nacionalista y burgués. El "buen gusto" definía, entonces, tanto el canon literario como las motivaciones ideológicas y éticas en términos de juicios y normas estéticas.<sup>32</sup> Los intelectuales difundían, también en nombre del "buen gusto",

---

<sup>31</sup> Menéndez y Pelayo lleva a cabo de por sí un proyecto imperialista, pues, su antología representa la incorporación de las letras hispanoamericanas a la literatura española: "...recogiendo en un libro las más selectas inspiraciones de la poesía castellana del otro lado de los mares, dándoles (digámoslo así) entrada oficial en el tesoro de la literatura española, al cual hace mucho tiempo que debieran estar incorporadas" (13).

<sup>32</sup> El "buen gusto" que regula el proceso de recepción de un texto debe comprenderse en términos históricos, no como gusto de índole natural, universal, infinito: "Aesthetic perception is no universal code with timeless validity, but rather—like all aesthetic experience—is intertwined with historical experience" (Jauss, 48). Efectivamente, Hartzenbusch interpretó la obra de Ruiz de Alarcón de acuerdo



la lectura y representaciones teatrales de obras como las de Ruiz de Alarcón, que podían constituir “un modelo de” o “un modelo para” sustentar los códigos sociales de ética y comportamiento burgueses.<sup>33</sup> En consecuencia, este modo de leer reduce las obras de Alarcón a una plataforma político-ideológica y de filosofía ético moral propia de la época. Sus obras de teatro se inscribían semánticamente en la realidad social y en los juicios burgueses de valorar. Y este tipo de interacción, efectuada entre obras y lectores, echó a un lado tanto las intenciones, motivaciones y recepción de las obras alarconianas en su contexto histórico de 1600 como su condición colonial. La ausencia de una interpretación socio-histórica conlleva un problema resultante de la exposición crítica anterior de las prácticas canonizadoras en la España del siglo XIX: ¿Comprendieron los críticos, en su proceso de recepción interpretativa, la filosofía moral de Ruiz de Alarcón tal como fue producida en los 1600, o impusieron ellos una interpretación moralista propia del siglo XIX con fines de aburguesar los modos de interpretar? Se trata entonces, o de un caso de malinterpretación, o de una lectura que interpreta y adecúa el texto a la realidad actual de los románticos del siglo XIX y al horizonte de las expectativas del lector de la época. El proceso de canonización de Ruiz de Alarcón muestra cómo el propio canon literario, ubicado en su significación y contexto ideológicos, construye la interpretación de un modelo ideal de cultura nacional.<sup>34</sup> Lo que es leído oficialmente aparece controlado por una interpretación canónica específica e institucionalizada, determinada y formulada históricamente por un proyecto de carácter nacional. En este sentido, la canonización de Ruiz de Alarcón forma parte integral de la institucionalización de una conciencia nacional española, pues la publicación de sus obras en el siglo XIX produce “el orgulloso placer de unir nuestra voz al concierto de los que cantan con amor las glorias de su patria”.<sup>35</sup> No se les ocurrió a los españoles que también las naciones americanas habían de cantar las glorias de su patria y que al hacerlo Ruiz de Alarcón se deslizaría hacia el canon literario de México dando inicio a un nuevo proyecto nacional de reivindicación literaria y canonización.

Alberto Sandoval  
Mount Holyoke College

---

a su código de “buen gusto”, pero lo transfirió a Ruiz de Alarcón: “Alarcón, conocedor de sí mismo y conducido por un instinto de buen gusto excelente, se empleaba en lo que mejor entendía, y vislumbraba á lo menos lo que debía hacerse” (XXIV).

<sup>33</sup> La terminología “modelo de/para” pertenece al antropólogo Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, 93-94.

<sup>34</sup> “Canons are simply ideological banners for social groups: social groups propose them as forms of self-definition, and they engage other proponents to test limitations while exposing the contradictions and incapacities of competing groups”, Charles Altieri, *Canons and Consequences* (23).

<sup>35</sup> Isaac Nuñez y Arenas, *Comedias escogidas*, XXXIV.

## OBRAS CONSULTADAS

- Abreu Gómez, Ermilo. *Ruiz de Alarcón: Bibliografía crítica*. México: Botas, 1939.
- Altieri, Charles. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Illinois: Northwestern University Press, 1990.
- Antonio. Nicolás. *Bibliotheca Hispana Nova*. Madrid: Ibarra, 1783.
- De la Barrera y Ceirado, Cayetano Alberto. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- Bruce-Novoa, Juan. "Canonical and Non-Canonical Texts", capítulo 12. En *Retro-space: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston: Arte Publico Press, 1990.
- Bushee, Alice H. "The Greatest Spanish Dramatists." *Hispania*, Vol. XVII, No. 1 (Feb. 1934): 51-58.
- Chandler, James. "The Pope Controversy: Romantic Poetics and the English Canon." En *Canons*, 197-225.
- Chasles, M. Philarète. *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*. Paris: Amyot, 1847.
- Corneille, P. *Oeuvres*. Edición de Voltaire. París: Crapelet, 1817.
- Costa Lima, Luiz. "The Space of Fiction and the Reception of *Don Quijote* in Nineteenth-Century Spain", capítulo tres. En *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain, Hispanic Issues 3*. Edición de Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988; 99-122.
- Diario de los literatos de España: en que se reducen a compendio los Escritos de los Autores Españoles, y se hace juicio de sus obras desde el año MDCCXXXVII*. Madrid, 1737.
- Díez Echarri, Emiliano y José María Roca Franquesa. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism*. London: Verso, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Fernández Guerra y Orbe, Luis. *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Rivadeneyra, 1871.
- Fowler, Alastair. "Hierarchies of Genres and Canons of Literature", capítulo 12. En *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Froula, Christine. "When Eve Reads Milton: Undoing the Canonical Economy." En *Canons*, 149-175.
- García de Villanueva, Manuel. *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Madrid: Imprenta de Don Gabriel de Sancha, 1802.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, 1973.

- Godzich, Wlad y Nicholas Spadaccini. "Popular Culture and Spanish Literary History." En *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; 41-61.
- \_\_\_\_\_. "From Discourse to Institution". En *The Institutionalization of Literature in Spain. Hispanic Issues*, 1. Minneapolis: The Prisma Institute: 1987; 9-38.
- \_\_\_\_\_. "The Course of Literature in Nineteenth-Century Spain." En *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain, Hispanic Issues*, 3. Minneapolis: The Prisma Institute: 1988; 9-34.
- Golding, Alan C. "A History of American Poetry Anthologies." En *Canons*, 279-307.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1977.
- Guillory, John. "Canon." En *Critical Terms for Literary Study*. Edición de Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1990; 233-249.
- \_\_\_\_\_. "Canonical and Non-Canonical: A Critique of the Current Debate." *ELH*, Vol. 54 (1987): 483-587.
- \_\_\_\_\_. "Canon, Syllabus, List: A Note on the Pedagogic Imaginary." *Transition*, No. 52 (1991): 36-54.
- Harris, Wendall V. "Canonicity." *PMLA*, Vol. 106, No. 1 (1991): 110-121.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota, 1982.
- Kermode, Frank. "Institutional Control of Interpretation", capítulo 8. En *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Kibel, Alvin C. "The Canonical Text." *Daedalus*, Vol. 112, No. 1 (1983): 239-254.
- Kolodny, Annette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism." En *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Edición de Elaine Showalter. Nueva York: Pantheon, 1985; 144-167.
- \_\_\_\_\_. "The Integrity of Memory: Creating a New Literary History of the United States." *American Literature*. Vol. 57, No. 2 (1985): 291-307.
- De Latour, Antoine. *Espagne: Traditions, moeurs et littérature*. Paris: Didier, 1869.
- Lauter, Paul. *Canons and Contexts*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Caste, Class, and Canon." En *A Gift of Tongues, Critical Challenges in Contemporary American Poetry*. Edición de Marie Harris y Kathleen Aguero. Athens: University of Georgia Press, 1987: 57-82.
- \_\_\_\_\_. "History and the Canon." *Social Text*, Vol. 12 (1985): 94-101.
- Lawall, Sarah N. "The Canon's Mouth: Comparative Literature and World Masterpieces Anthology." *Profession* 86. Nueva York: Modern Language Association, 1986: 25-27.
- Levin, Harry. "Core, Canon, Curriculum." *College English*, Vol. 43, No. 4 (1981): 352-362.

- Lecker, Robert. "The Canonization of Canadian Literature: An Inquiry into Value." *Critical Inquiry*, Vol. 16 (1990) 656-671.
- Lista y Aragón, Alberto. *Ensayos literarios y críticos*, tomo II. Sevilla: Calvo-Rubio, 1844; 176-211.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid: Academia Española, 1893. Reimpreso bajo el título de *Historia de la poesía hispanoamericana*; Madrid: Victoriano Suárez, 1911.
- Ohmann, Richard. "A Case Study in Canon Formation: Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*", capítulo 4. En *Politics of letters*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. "The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960-1975", capítulo 5. En *Politics of Letters*.
- Panegyrico por la poesía*. Montilla, 1627. Edición facsímil reimpresa en Sevilla, 1886.
- Peña, Margarita. Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo: *La obra de Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana*. México: Instituto Guerrerense de Cultura, 1992.
- Poesse, Walter. *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Valencia: Castalia, 1964.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rippy, J. Fred. *Latin America: A Modern History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.
- Robinson, Lillian S. "Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon." *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 2, No. 1 (1983): 83-98.
- Ross, Trevor. "Canon." En *Encyclopedia of Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Edición de Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993; 514-516.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *Parte primera de las comedias*. Madrid: Juan Gonçalez, 1628.
- \_\_\_\_\_. *Parte segunda de las comedias*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1634.
- \_\_\_\_\_. *Comedias escogidas*, tomos I y II. Madrid: Ortega y Compañía, 1826 y 1829.
- \_\_\_\_\_. *Comedias escogidas*, tomos I, II y III. Edición de la Real Academia Española por Isaac Nuñez de Arenas. Madrid: Imprenta Nacional, 1867.
- \_\_\_\_\_. *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón*. Edición de Juan E. Hartzenbusch. Biblioteca de Autores Españoles, tomo XX. Madrid: Rivadeneyra, 1852.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, tomos I y II. Edición de García-Ramón. Paris: Garnier Hermanos, 1884.
- \_\_\_\_\_. *Teatro selecto*. Edición de Manuel González Llana. Madrid: Tomás Alonso, 1868.
- \_\_\_\_\_. *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, tomo IV. Edición de Eugenio de Ochoa en 1838. París: Garnier Hermanos, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre traduit*. Edición de Alphonse Royer. Paris: Michel Lévy Frères, 1865.

- Said, Edward W. "Yeats and Decolonization" en *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990; 69-95.
- Sandoval Sánchez, Alberto. "Aportes para una canonización de Juan Ruiz de Alarcón en la literatura latinoamericana." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, número monográfico: Historia, sujeto social y discurso poético en la colonia, editado por Mabel Moraña, XIV, 28 (1988): 281-290.
- \_\_\_\_\_. "Bases teóricas para una lectura ex-céntrica del discurso colonial de Juan Ruiz de Alarcón." En *Relecturas del Barroco de Indias*, edición de Mabel Moraña. Hanover: Ediciones del Norte, 1994; 281-302.
- \_\_\_\_\_. "Moros por Indios: Ensayando una lectura ex-céntrica del discurso colonial en *La Manganilla de Melilla* de Juan Ruiz de Alarcón." *Revista Iberoamericana*, dos números dedicados a la literatura colonial, editado por Mabel Moraña, 172-173 (1995).
- Schack, Adolf F. *Historia de literatura y del arte dramático en España (1845-46)*. Traducción de Eduardo de Mier. Madrid: Impresor de Cámara de S.M., 1885-1887.
- Smith, Barbara Herrnstein. "Contingencies of Value." En *Canons*, 5-39.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- Sullivan, Constance A. "On Spanish Literary History and the Politics of Gender." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 23, No. 2 (1990) 26-41.
- Ticknor, George. *Historia de la literatura española*. Traducción de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia. Madrid: Rivadeneyra, 1851.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1946.
- Vidal, Hernán. *Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórica: panfleto para la proposición de una arqueología acotada*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984.
- Von Hallberg, Robert, editor. *Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Williams, Raymond. *The Sociology of Culture*. New York: Schocken Books, 1982.