

El burlador burlado, una propuesta para entender el final de *La verdad sospechosa*

The Deceiver Deceived, a Proposal to Understand the Ending of *La verdad sospechosa*

Benjamín José Franzani García

Universidad de los Andes

CHILE

bfranzani@uandes.cl

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 33-49]

Recibido: 24-10-2019 / Aceptado: 20-01-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.04>

Resumen. El final de *La verdad sospechosa* ha sido objeto de debate entre la crítica, especialmente aquella del siglo XIX. En él se ha pretendido ver desde una situación de justicia poética, hasta una diatriba moralizante en contra de la mentira. La forma en que entendamos el final incide en cómo interpretamos la obra entera. Proponemos una interpretación del final desde las convenciones de género de la obra misma y desde la necesidad de dar gusto al público, que permiten entender la comicidad del final y la figura de don García como un «burlador burlado», engañado por la misma verdad.

Palabras clave. Burlador burlado; comedia de capa y espada; mentira; equívoco; engañar con la verdad; justicia poética.

Abstract. The end of *La verdad sospechosa* has been issue of controversy among the critics, especially those of the XIXth century. In that critics, it has been tried to see in the ending of the play from a situation of poetic justice to a rant against lies. The way we understand the ending affects how we interpret the entire play. We propose an interpretation of the end based on the conventions of the genre of the play itself, and on the need of give pleasure to the public, which allows to

understand the comicality of the ending and the figure of don García as a «burlador burlado», cheated by the true itself.

Keywords. Burlador burlado; Sword and cloak comedy; lie; Equivocal; Cheat with true; Poetic justice.

El final de *La verdad sospechosa* (1630, 1634), constituye desde hace años un tema debatido por la crítica, que tiende a ver en esta obra cierta singularidad con respecto a la dramaturgia aurisecular. Así, a veces al margen de su carácter de comedia cómica, se ha querido ver en la obra de Juan Ruiz de Alarcón un aire más cercano al neoclasicismo¹, quizá influido por el hecho de que la obra inspiró *Le Menteur*, pieza de gran éxito del notable dramaturgo francés que fue Pierre Corneille², o un aire abiertamente moralista y sentencioso, como si el fin principal de la comedia fuera sobre todo didáctico³.

Dejamos aquí de lado otras recepciones de la obra de Juan Ruiz, que buscan encontrar en él rasgos de un temprano criollismo⁴, para enfocarnos en cambio en el problema planteado por la primera crítica del XIX, que resaltó en él su pretendido moralismo. Como hace ver Ricardo Serrano Deza, fue Hartzzenbuch, en su edición de la obra del dramaturgo, quien fijó la idea base de que *La verdad sospechosa* se centra en la diatriba contra la mentira⁵. De ahí a ver en el final de la comedia una forma de justicia poética es tan solo un paso: sin embargo, entenderlo así trae problemas de interpretación para toda la comedia —las mentiras del protagonista no son lo que lleva adelante la trama, por lo que el pretendido castigo de ellas en el final no viene impuesto por ésta⁶—, y supone no haber entendido del todo la intención del autor. Es quizá esto lo que explica que el final haya parecido a Corneille excesivamente duro para una comedia, tanto de modificarlo en su *Le Menteur*⁷.

Parte de los problemas para entender *La verdad sospechosa* pasan por comprender su comicidad, que si bien implica ciertas innovaciones respecto del teatro del Siglo de Oro, no deja de ser por ello una comedia cómica de capa y espada, según veremos, lo cual tiene también sus implicancias en nuestra interpretación del final de la comedia.

Si vemos las cosas desde este punto de vista, y tratamos de adecuarnos a la visión que tendría el público de la época, conseguiremos una visión más coherente de la comedia y descubriremos que más que frente a un acto de justicia poética

1. Concha, 1988, p. 259.

2. Ebersole, 2006, p. 28.

3. De ahí que a Ruiz de Alarcón se le ha llamado también «el Terencio español» (Pérez, 1928). No deja de ser pertinente este apelativo, pues el mismo Terencio, conocido como autor cómico por sus contemporáneos, fue ensalzado por la tradición medieval posterior por su carácter de "moralista".

4. Para una recensión de las principales escuelas críticas sobre la obra de nuestro autor, ver «Juan Ruiz ante la crítica» (Peña, 1992), así como Concha, 1988, pp. 258-261.

5. Serrano Deza, 1994, p. 45.

6. Arellano Ayuso, 2018, p. 187.

7. Ebersole, 2006, p. 29; Ribbans, 2010, p. 149.

que castiga precisamente al protagonista de la obra por sus acciones juzgadas como reprobables (lo que nos acerca peligrosamente al ámbito de la tragedia) nos encontramos frente a un final con el tópico del «burlador burlado», en el que vemos cómo un equívoco lleva al engaño del personaje que gusta de engañar⁸, con no otro objetivo que el de provocar la risa.

Para entenderlo así hay que comprender en primer lugar la figura de don García, en quien pareciera centrarse la trama. Al mismo tiempo, es necesario vislumbrar que, si bien es el personaje central, la trama no es *acerca de él* sino más bien *a costa de él*: esto nos permitirá entender su controvertido final y la importancia relativa de que sea o no un final feliz⁹. En suma, se trata de perfilar el argumento de la obra para entender la posición de García en ella. Esto permitirá, finalmente, verle cazado por su propio equívoco en el papel del burlador burlado y comprobar el gusto que esa solución desataría en el público.

LA VERDAD SOSPECHOSA, COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Lo primero, entonces, es abordar el género de la obra. Además de ser una comedia cómica, podemos encasillarla sin demasiadas vacilaciones dentro del subgénero de capa y espada, que Arellano define como aquella

Protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto del espectador. Mantiene una inverosimilitud destinada a sorprender y admirar al espectador, potenciada por el mantenimiento de la unidad de tiempo y lugar. Sus objetivos son fundamentalmente lúdicos¹⁰.

La verdad sospechosa se acomoda bastante bien a estas características: sus personajes son conocidos tan solo como caballeros, sin ningún título explícito; el enredo gira alrededor del casamiento de don García; la acción transcurre en un lugar familiar al espectador, Madrid, del cual se dan bastantes señas (el paseo de

8. Gaylord, 1988, p. 226.

9. Recordemos que la comedia cómica no exige *per se* un final feliz, sino más bien la ausencia de riesgo trágico y, por otro lado, la utilización de convenciones cómicas: los mismos autores relativizaban la rigidez de la oposición tragedia-comedia, acuñando incluso el término de tragicomedia, constituya o no éste un género propiamente tal en nuestros días. A mayor abundamiento, sirva lo expresado por Arellano: «Los temores y peligros, por convención, no implican en la comedia de capa y espada riesgo trágico: no parecen, por tanto, ser aptos para provocar en el receptor que conoce la convención (salvo en los eruditos modernos) ninguna helada sonrisa de angustia. El peligro "no se relaciona con la materia aparente de las acciones representadas, sino con sus implicaciones efectivas, es decir, de una parte la gravedad del riesgo trágico [...] de otra la participación de espectador que [...] comparte imaginariamente la angustia del personaje y se le asocia por el terror y la compasión" (Vitse, *Éléments*, 320)». Perspectiva global, riesgo trágico, discontinuidad tragedia / comedia, asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas, en suma, permiten diferenciar nítidamente, al menos desde el punto de vista teórico, las obras trágicas de las cómicas» (Arellano Ayuso, 2005, pp. 162-163).

10. Arellano, 2005, p. 164.

Atocha, la calle de la Victoria, el soto de Madrid) y transcurre en un arco de tiempo, si bien indeterminado, continuo y acotado.

Por su parte, la inverosimilitud la encontramos no tanto en la trama, sino en la construcción de los personajes. La inverosimilitud, como vehículo para lograr la *admiratio*, es un rasgo del teatro de este siglo que ha sido puesto en evidencia por Frenk, quien hizo ver que ésta también es producida por las características de personajes singulares y no únicamente por la trama de la obra¹¹: en el caso de esta comedia, lo que causa admiración es, sin duda, la ingeniosidad de don García, pero también la fácil credulidad de su padre, don Beltrán.

Me detengo especialmente en este punto porque es relevante que la inverosimilitud que produce la admiración buscada por el autor se dé precisamente en el ámbito de las relaciones de don García y don Beltrán, y a propósito de su capacidad de mentir y de creer. Esto nos da pistas sobre lo que es más relevante en la comedia, sobre el conflicto mismo que aborda y que su final cierra. Y así como nos admira la credulidad de don Beltrán, admira también que las damas se enamoren de don García, aun sabiendo que éste es un mentiroso: quizá por eso mismo ambas tratan de disfrazar sus sentimientos bajo capa de curiosidad (vv. 2392-2439).

De ese modo, la *admiratio* de la comedia, uno de los principales fines del teatro barroco, estaría construida en torno a las cualidades de los personajes, y en concreto a la capacidad inventiva de don García, que logra reacciones de credulidad y amor en los otros participantes de su comedia. Esta situación puede resumirse en lo expresado por el mismo García:

¡Qué fácil de persuadir,
quien tiene amor, suele ser
y que fácil de creer,
el que no sabe mentir! (vv. 1744-1747).

Volveremos sobre este punto cuando hablemos sobre la singularidad de don García. Continuemos ahora con la cuestión del género: la última característica que Arellano señala para la comedia de capa y espada es que sus objetivos son fundamentalmente lúdicos. No debemos perder de vista este elemento, si queremos evitar el peligro de extremar otros rasgos de la comedia y distorsionar su sentido, como ocurre en quienes centran su objeto en lo moralizante y la diatriba contra la mentira.

En efecto, «las mentiras en el género de capa y espada no solo no suelen ser objeto de castigo, sino que constituyen una herramienta que permite a los amantes ingeniosos triunfar en sus empresas»¹². Lo que impide a don García conseguir la mano de Jacinta es su error de percepción, no sus mentiras. Además, «si este tipo de comedias obedece a unas convenciones que las colocan fuera de los territorios de preocupaciones morales y las mentiras no procuran a sus autores ningún castigo, ¿por qué lo iban a justificar con don García?»¹³.

11. Frenk, 1977, p. 482.

12. Arellano Ayuso, 2018, p. 190.

13. Arellano Ayuso, 2018, p. 191.

De aquí que la caracterización del protagonista como un mentiroso no lo marque negativamente: de hecho el galán es un personaje atractivo, lleno, si bien de vanidad, también de arrojo y de pasión juvenil, idealista y sinceramente enamorado¹⁴. Su vicio le hace singular y está en función de la comicidad de la obra, no de su carácter moralizante: disfrutamos con sus invenciones y con la credulidad de sus destinatarios, tanto como disfrutamos —es el público el único que cuenta con toda la información de la trama— cuando le vemos a él mismo engañado por su error.

No significa esto que *La verdad sospechosa* no tenga también una intención didáctica: ésta es bastante explícita en algunas de sus sentencias como para ignorarla: «y aquí verás cuán dañosa / es la mentira» afirma Tristán en el final (vv. 1307-1308)¹⁵, sin embargo, no debe tenerse esta intención como la principal, sino enmarcarla dentro de la finalidad más global del entretenimiento, que es lo que tanto autor como público buscaban en el teatro.

DON GARCÍA Y LAS TRAMAS DE LA COMEDIA

Hemos dicho que la obra se centra en don García, y que es precisamente su personalidad la que causa la admiración del público. Por lo demás, como veremos, lo relevante en la obra son precisamente las relaciones que se crean entre García y los demás personajes, en desmedro de otras posibles relaciones apenas desarrolladas, como podrían haber sido el amor entre Jacinta y don Juan, la amistad entre don Beltrán y don Sancho, la amistad entre don Félix y don Juan de Sosa: incluso la misma amistad entre Jacinta y Lucrecia solo es relevante en el marco de su rivalidad por el amor de don García.

Don García es, pues, un personaje singular. Frenk destaca este rasgo, cuando nos lo describe:

Lejos de ser un perverso, don García es un personaje encantador; ingenioso, imaginativo al máximo, gozando las ficciones que gratuitamente se inventa, divirtiéndose como un niño con las «niñerías éstas / ordenadas de repente» (I, 765-12), deja maravillado no sólo a Tristán —«¡Válgate el diablo por hombre! / ¡Que tan de repente pueda / pintar un convite tal / que a la verdad misma venza!» (I, 753-756): maravilla al público entero. Si Tristán lo censura, si el padre preferiría verlo muerto a verlo mentiroso, el espectador, en cambio, se deleita con sus geniales improvisaciones, como, visiblemente, se deleitó Juan Ruiz de Alarcón al escribirlas¹⁶.

14. Cfr. González, 2003, p. 262.

15. Aunque, precisamente esta sentencia final de Tristán, ha sido calificada de desconcertante, pues si bien lo que explícitamente se condena en ella es la mentira, la causa eficiente del fracaso del galán en conseguir a Jacinta y de su castigo es el error en la identidad de ésta y no sus mentiras (Gaylord, 1988, p. 225; Ribbans, 2010, p. 150). Arellano salva esta discontinuidad entre trama y desenlace diciendo que la razón de la condena del galán no hay que buscarla en la trama, sino en elementos metateatrales: la voluntad misma de Alarcón, quien de ese modo engaña también a su público (2018, pp. 187, 191-192).

16. Frenk, 1977, p. 484.

Don García es el ingenioso, el creador de mundos de fantasía en los que hace jugar a los demás personajes de la comedia. Con sus mentiras, aunque para él sean juego y no tengan otro propósito más que el gusto «que es la razón de más fuerza» (v. 868), va urdiendo la trama para alcanzar el amor de la dama más bella (así justifica la mentira del perulero, explicándose a Tristán: «cuando lo sepan, / habré ganado en su casa, / y en su pecho ya las puertas, / con ese medio, y después / yo me entenderé con ellas» vv. 822-826) al tiempo que sus ingenios provocan también la risa del espectador: hay un desplazamiento del agente cómico que hace de García un galán-gracioso (aunque esto no es único y exclusivo de esta comedia, sino que debe tomarse como parte de las particularidades del subgénero de capa y espada). Interesante a este respecto son las fuentes de inspiración de Ruiz de Alarcón, sacadas a la luz por Elisa Pérez:

Don García reúne los elementos del señor del teatro latino y del criado, el aventurero y engañador. Este carácter complejo del héroe de *La verdad sospechosa* hace de él un personaje de doble fuerza. Alarcón también le dio algo del *Miles Gloriosus*, siendo así una acertada combinación de Pyrgopolynices, Epidicus y Phormio¹⁷.

Nuestro particular protagonista está en el centro de dos tramas, una, que se centra en la relación con su padre, don Beltrán, y que tiene por centro el cuidado del honor, y otra, que se desarrolla alrededor de las mentiras de don García que gravitan en torno al enredo amoroso. En ambas tramas, García se vale de sus ficciones, y en ambas es el mismo equívoco (confundir a Jacinta con Lucrecia) el que fuerza la acción. En esto, concuerdo con lo expresado por Eduardo Urbina:

LVS como comedia es todo fingimiento y es arte que engaña con su verdad. Pero dentro de LVS pueden distinguirse dos niveles fundamentales de engaño: 1) el mundo de comedia de las mentiras de don García, que llamo aquí contra-comedia, el cual está regido por el amor y el gusto y al que pertenecen su falsa Lucrecia (Jacinta) y la verdadera que surgirá en él, y 2) la comedia de don Beltrán (a la que pertenecen en particular Jacinta, don Juan y Tristán), regida por el honor y el interés, llena de disimulos, apariencias y silencios, exigiendo conformidad con la norma y una integración al orden simbolizado por el casamiento¹⁸.

Las «dos comedias» de las que aquí se habla, obedecen también a una característica que suele ser común al género de la capa y espada, tal y como lo expresa Serafín González:

Como sabemos, una de las cuestiones características de la comedia de capa y espada reside en el hecho de que en la misma se da normalmente la confrontación del mundo de los jóvenes con el de los adultos. Los hijos, llevados sobre todo por el amor, se encuentran con la resistencia del padre, quien está interesado sólo en el honor. Este aspecto general que enmarca el desarrollo de la acción en la comedia de capa y espada es abordado de manera particular y directa en

17. Pérez, 1928, p. 144.

18. Urbina, 1987, p. 725.

La verdad sospechosa; con ello esta cuestión pasa de ser un importante marco de referencia que aparece como trasfondo de la trama a ser el tema que se intenta dilucidar en la misma¹⁹.

Esta confrontación del mundo juvenil con el adulto se da tanto por la personalidad del ingenioso galán, como por el equívoco que es inicio e impulso de la trama entera. Con su ingenio inventivo al servicio de su deseo apasionado por Jacinta, don García se esfuerza por conseguir su amor y por escapar de los planes que su padre le propone, al mismo tiempo que el error cometido en la persona de la amada hacen inútiles todas sus invenciones: y todo ello siempre en completo conocimiento del público, a quien se revela desde el principio toda la información.

La comedia de don Beltrán es la del mundo de la corte, que, con ser el mundo "real", paradójicamente es una verdad llena de fingimiento y de mentira, como lo expresará el mismo Beltrán ante el Letrado (vv. 181-196) y lo volverá a decir Tristán al referirse a las mujeres de la Corte (vv. 321-324). Sin embargo, en definitiva es la verdad a la que tiene que conformarse García para asumir el mayorazgo: la inmadurez del galán, que todavía no asume su nuevo papel sino que se comporta como los mozos en Salamanca, donde

[...] gastan humor,
sigue cada cual su gusto;
hacen donaire del vicio,
gala de la travesura,
grandeza de la locura (vv. 171-175),

es la que pone en entredicho el honor familiar en la comedia de don Beltrán, y lo que quita el sueño al viejo padre y lo mueve a buscarle remedio por el casamiento. En efecto, el padre es responsable de la defensa del honor de su sangre, y le corresponde, como a hombre, una defensa activa de él²⁰, lo que se manifestará en la obra no solo en arreglarle pronto casamiento, sino en reprender vivamente el vicio de su hijo, buscando su corrección: que no la logre es lo que da un tinte algo trágico a la situación, por el patetismo del padre que sufre por su hijo²¹: patetismo que nos mueve a compadecer a Beltrán, aunque al mismo tiempo la credulidad del viejo, engañado por su hijo en el momento mismo en que le reprendía por su falsedad, lleve la situación a un ridículo tal que es imposible no reír. García es mentiroso y digno de ser amonestado por ello, pero Beltrán es a su vez demasiado crédulo.

Por su parte, la comedia de don García se desarrolla de un modo más espontáneo y menos dirigido, saliendo al paso de las circunstancias y, sobre todo, reaccionando a la trama del honor y al papel que su padre quiere hacerle desempeñar en ella. Sus mentiras son en principio inofensivas y no buscan ningún propósito fuera del propio gusto:

19. González, 2003, p. 261.

20. Gascón Uceda, 2008, p. 637.

21. Concha, 1988, pp. 267-268.

Quien vive sin ser sentido
 quien sólo el número aumenta
 y hace lo que todos hacen,
 ¿en que difiere de bestia?
 Ser famosos es gran cosa,
 el medio cual fuere sea;
 nómbrenme a mí en todas partes,
 y murmúrenme siquiera;
 pues uno, por ganar nombre,
 abrasó el templo de Efesia:
 y al fin es este mi gusto,
 que es la razón de más fuerza (vv. 857-868).

Y no serían sus invenciones más que «juveniles opiniones» como dice Tristán (v. 870) si no tuvieran por consecuencia la respuesta, inesperada para don García, de los demás personajes (como los celos de don Juan, quien lo reta a duelo a causa de la mentira de la fiesta). Con todo, esta actitud lúdica de la mentira en García la hace excusable y simpática a los ojos del público, pues, como afirma Jacinta «pasar por donaire puede, / cuando no daña el mentir» (vv. 2546-2547) y esta es la razón de que a García, pese a todo, se le caracterice al inicio de la obra como hombre que «es magnánimo y valiente, es sagaz, y es ingenioso, es liberal y piadoso, si repentino, impaciente» (vv. 141-144). Su juego no tiene nada que ver con la cobardía, como puede comprobarse por su comportamiento en el duelo, que lleva a don Juan de Sosa a decir maravillado:

Lo que me tiene dudoso,
 es que sea mentiroso
 un hombre que es tan valiente:
 que de su espada el furor
 diera a Alcides pesadumbre (vv. 1905-1909).

Es en la tensión de estas dos ficciones, la verdadera del padre y la fantasiosa del hijo, que se desarrolla la trama principal que conduce al desenlace.

Hasta qué punto la comedia se trata sobre el juego del lenguaje (verdad y mentira son, al fin, la lengua que se ajusta o no a la realidad) puede verse incluso en la versificación: de los 3112 versos que la componen 2124 son quintillas y redondillas, que le dan un ritmo rápido y narrativo a la obra. Destacan en lugar principal las mentiras de García, escritas en romances (865 versos en total): este detalle es importante, pues se trata de versos muy utilizados precisamente en las relaciones; para el público habituado sonaría como si las mentiras de García fueran precisamente eso, relaciones de sucesos acaecidos fuera de escena y no simplemente invenciones del momento. Aún más significativo es que el lugar central lo ocupen dos romances opuestos: el de don Beltrán que reprende a su hijo por su vicio utilizando un romance en e-o, y el que le sigue inmediatamente, la mentira de don García sobre su casamiento con doña Sancha de Herrera, que es un romance en o-e. De ese modo, incluso sonoramente Ruiz de Alarcón pareciera hacernos ver la

oposición (y la ficción) de ambas tramas, la del fingido mundo del honor, y la del ingenioso mundo de García.

Hay pues, una historia de García, opuesta a la historia social de Beltrán: pero sobre ellas hay una tercera, que envuelve a las otras dos y de las que solo es consciente el público mismo: como apuntábamos más arriba con Urbina, *La verdad sospechosa* es toda ella comedia de fingimiento. El espectador puede ver cómo en la comedia verdad y engaño se van entrelazando, y cómo los personajes creen una cosa y dicen otra, al tiempo que lo que dicen, sin saberlo, es la verdad que el público conoce: esto es lo que ocurre, por ejemplo, cuando don Juan de Sosa, despechado, se queja a Jacinta porque cree que ésta ha estado toda la noche con don García en el soto de Madrid, episodio que nunca ocurrió más que en la fantasía del mismo García:

DON JUAN	Todo lo sé, y sé que el día te halló, enemiga mía, en el río; di agora que es desvarío de mi loca fantasía. Di agora que es libertad el tratarte desta suerte, cuando obligan a ofenderte mi agravio y tu liviandad.
JACINTA	Plega a Dios.
DON JUAN	Deja invenciones, calla, no me digas nada, que en ofensa averiguada no sirven satisfacciones. Ya, falsa, ya sé mi daño, no niegues que te he perdido, tu mudanza me ha ofendido, no me ofende el desengaño (vv. 1073-1088).

Aquí, lo cómico no está solo en la patética queja de don Juan, que se lamenta de un agravio que no le han hecho, y en el asombro de Jacinta: hay un segundo nivel de comicidad, que capta el público solo, pues aunque Jacinta no salió la noche anterior, la verdad es que ella sí está pensando en abandonar a don Juan, ya sea por «el perulero» o por don García, de quien hace solo unos momento ha tratado el casamiento, y al mismo tiempo no se atreve a dejar del todo a su prometido, por si sus nuevos pretendientes no resultasen del todo de su gusto. Es así como la frase «Ya, falsa, ya sé mi daño, / no niegues que te he perdido, / tu mudanza me ha ofendido», contiene una verdad que solo el público conoce, así como un error manifiesto: don Juan no sabe realmente cuál es su daño.

Este procedimiento es el que articula, en realidad, toda la obra: verdades que son equívocas, o equívocos que distorsionan verdades. La gran confusión es precisamente la de confundir a Jacinta con Lucrecia, equívoco que nace simultáneamente a la primera mentira de don García. Por eso decíamos que la trama de la obra no es sobre don García, aunque sea su personaje central, sino a costa de García: es decir,

la obra trata sobre los equívocos que engañan al galán, precisamente al galán que gusta de engañar, por juego, a los demás:

Throughout the play, García is both a liar and a bungler, the duper and the duped, the villain and the victim. In his conflicted psyche he joins both meanings of the word *error*, which designates (in Spanish, English, and many other languages) both cognitive and moral lapses²².

Sin embargo, este juego de engaños y equívocos no es patente para ninguno de los personajes, sino solo para el espectador: no hay aquí ningún ingenioso tramoyero que urda toda la trama, sino que son las mismas circunstancias, el acaso, el que pone en movimiento y entrelaza por el equívoco las tramas de Beltrán y García. Bien podemos decir que los personajes son engañados con la verdad, en un procedimiento que ya Lope había dejado establecido en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien [...]
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice (vv. 319-326).

Viendo así las cosas, la verdad sospechosa no es solo la que sale de boca de García, sino que, para los personajes, los hechos mismos de la comedia se hacen sospechosos: estos hechos "les hablan" con equívoco: aunque se presentan como lo que son, hechos consumados y visibles, las circunstancias y la información que manejan los personajes les llevan a interpretarlos torcidamente, a equivocarse. Y el galán, que se presenta como el gran inventor de fantasías, el que tiene la más probada habilidad en el arte del mentir, es al mismo tiempo y desde el primer momento, el principal engañado: él podrá jactarse de que ha burlado a don Juan y a don Félix, a su padre, a Jacinta y Lucrecia, al mismo Tristán, pero él está siendo burlado, sin saberlo, desde el principio por el "fatal" equívoco inicial y el espectador es cómplice de esa burla. De ese modo, el final de la comedia no es sino la sublimación de lo que ha ido ocurriendo a lo largo de toda la obra: y las mismas palabras de García, sobre el gusto que encuentra en ver burlados a los que engaña, pueden aplicárseles al público, que experimentaría un inocente gusto (como el de García) al verlo burlado a él:

Dichosamente se ha hecho:
persuadido el viejo va;
ya del mentir no dirá
que es sin gusto y sin provecho;
pues es tan notorio gusto
el que me haya creído,
y provecho haber huido

22. Gaylord, 1988, p. 226.

de casarme a mi disgusto.
 Bueno fue reñir conmigo,
 porque en cuanto digo miento;
 y dar crédito al momento
 a cuantas mentiras digo.
 ¡Qué fácil de persuadir,
 quien tiene amor, suele ser
 y qué fácil en creer,
 el que no sabe mentir! (vv. 1732-1747).

En efecto, García se divierte porque ha conseguido engañar por el momento a su padre, porque éste no sabe mentir, al tiempo que es también capaz de engañar a las damas, porque éstas le tienen amor. Pero ya se divierte también el público a su costa, pues también a él el amor le ciega, y la verdad le engaña, según veremos.

MENTIRAS Y EQUÍVOCOS

En *La verdad sospechosa* hay una constante simetría entre mentira y equívoco: éstas nacen juntas y se oponen de modo que la mentira implica engañar con una falsedad, y el equívoco, engañar con la verdad. Este es el tema de la comedia, según lo ya dicho, pero todavía se podría rebatir: ¿no podría decirse que el tema es el honor (trama de Beltrán) o el amor (enredo amoroso)? Es decir ¿no debiese darse importancia a la trama de Beltrán o a la de García, en lugar de afirmar ambas? ¿No se supone acaso que debe guardarse la unidad de acción, de modo que haya una sola, y si hay más, que las otras sean accesorias y solo acompañen a la principal?

No hay duda que estos son temas típicos de la comedia del Siglo de Oro, y que, a su vez, ambos están presentes en *La verdad sospechosa*, como hemos visto. Sin embargo, no se puede decir que el honor o el amor sean los temas de esta comedia porque ninguno de los dos funge de hilo conductor de la trama. Ha probarlo viene a cuento el personaje de don Juan de Sosa: en cualquiera de los dos supuestos este personaje ocuparía un puesto de mucha mayor relevancia: pues si la comedia fuera acerca del honor, el duelo entre don Juan y nuestro galán tendría una fuerza muy distinta, y no sería de extrañar que las razones de la espada terminasen por probar la villanía de un mentiroso. Y si el tema más relevante fuera en cambio el enredo amoroso, cabría esperar un desarrollo mucho más sabroso de los celos de don Juan respecto de su amada Jacinta, y podríamos esperar nuevos enredos y una disputa cerrada con García por el amor de la dama.

En cambio, la figura de don Juan de Sosa adquiere relevancia solo hacia el final, y por razones muy distintas a la de los enredos y mentiras: don Juan está en la escena final para que la verdad que él encarna, la verdad del hábito que entonces ya ostenta, se imponga con toda claridad, desengañando las pretensiones de García. Don Juan es aquí la antítesis de García: si éste es «cuerpo de verdades lleno [...] / pues ninguna sale dél / ni hay mentira que no salga» (vv. 1812-1815), los cumplidos a don Juan por el hábito obtenido dejan clara su función: «por cierta cosa / tuve siempre el vencer, que el cielo ayuda / la verdad más oculta y premiada; dilación

pudo haber, pero no duda» (vv. 3008-3011) le dice don Juan de Luna; y don García: «pudo, señor don Juan, ser oprimida / de algún pecho de invidia emponzoñado / verdad tan clara; pero no vencida» (vv. 3030-3032).

Dicho esto, es indudable también que don García se mueve por amor. La razón de su equívoco, de hecho, es la precipitación a la que le mueve su enamoramiento de Jacinta, arrojo por el que deshecha los consejos de Tristán de dilatar el cortejo hasta tener mayor certeza sobre la identidad de la dama:

Si es Lucrecia la más bella,
no hay más que saber: pues ella
es la que habló, y la que quiero:
que como el Autor del día
las estrellas deja atrás,
de esa suerte a las demás,
la que me cegó, vencía (vv. 558-564).

Tal y como apunta Gaylord, es la fuerza del deseo la que motiva tanto el equívoco como las mentiras del galán²³, deseo que le lleva a un imprudente arrojo, a una precipitación culpable que es finalmente la causa de su fracaso, según Ribbans.²⁴ Sin embargo, el amor apasionado del joven protagonista está inserto dentro de la dinámica de la verdad-mentira: García se equivoca, es engañado por los hechos que ve, por la verdad, precisamente porque está enamorado, y tal como él declara: «¡Qué fácil de persuadir, / quien tiene amor, suele ser / y qué fácil en creer / el que no sabe mentir!» (vv. 1744-1747).

La misma consideración se puede aplicar a los engañados por García: éste es un verdadero artista que, descubriendo los deseos de sus interlocutores, los sabe utilizar para que crean lo que les dice; sus mentiras son aceptadas en principio porque es precisamente lo que preferirían oír²⁵.

El amor del galán, aunque indispensable para entender la motivación de sus actos, sin embargo está al servicio del tema central: y si ni el amor ni el honor son los temas principales de la obra, quiere decir que estos son accesorios al que efectivamente es el tema principal y el motor de la comedia, al que la dota de unidad de acción, lo que nos reconduce, desechadas las dudas, a la simetría entre mentiras y equívocos.

La mentira es utilizada por don García para moverse en el mundo que va creando (en la medida que los demás personajes le van creyendo) pero al mismo tiempo, no son sus mentiras, sino el equívoco inicial seguido de sus consecuencias, lo que va moviendo la acción y precipitándola al conocido final. La correspondencia entre equívocos y mentiras ya fue destacada por Jaime Concha:

23. Cfr. Gaylord, 1988, p. 224.

24. Cfr. Ribbans, 2010, p. 144.

25. Cfr. Gaylord, 1988, pp. 231-233.

Mirando con cuidado el plan de la obra, puede verse que mentiras y equívocos se producen simultáneamente. El equívoco inicial que se mantiene a lo largo de toda la fábula es la confusión de don García acerca del nombre de su dama. Este malentendido coincide exactamente con el arranque de sus mentiras (I, 5); un diálogo trenzado contribuye a imbricar allí ambos aspectos, a don García como agente y víctima del engaño. La mentira siguiente, a don Juan de Sosa, se basa también en otro error, el del criado del caballero, que ha creído ver la noche anterior el coche de doña Jacinta en el Sotillo. Simetrías y diferencias se superponen: ambas confusiones se relacionan con coches, una en plena mañana, otra durante la noche. Estamos ante un claroscuro teatral, muy sugerente, como si la realidad fuera capaz de engañar aun a los más expertos en el arte de mentir²⁶.

Y ciertamente, la realidad le está engañando. Así, al escribirle a Lucrecia un papel en que le pide la mano, llamándose ya su esposo, aunque crea don García que la pide a Jacinta, anticipa ya su final como futuro marido de Lucrecia:

Ya que mal crédito cobras
de mis palabras sentidas,
dime si serán creídas,
pues nunca mienten, las obras.
Que si consiste el creerme,
señora, en ser tu marido
y ha de dar el ser creído
materia al favorecerme,
por este, Lucrecia mía,
que de mi mano te doy
firmado; digo que soy
ya tu esposo, *don García* (vv. 1448-2459).

Engañado, don García concierta él mismo su casamiento con la mujer equivocada, pidiendo que se dé crédito no tanto a sus palabras sino a las obras. Esto es precisamente lo que habrá de ocurrir cuando, consciente al fin de su error, don García trate de remediarlo argumentando que «si el nombre / erré no erré la persona» (vv. 3079-3080) para que le concedan la mano de Jacinta. Pero es tarde: los personajes han de atenerse a la verdad de las obras (la misma verdad que da la razón a don Juan de Sosa en el asunto del hábito), y la réplica furiosa de don Juan de Luna no se hará esperar: «La mano os he dado agora / por Lucrecia, y me la distes, / si vuestra inconstancia loca / os ha mudado tan presto, / yo lavaré mi deshonra / con la sangre de vuestras venas» (vv. 3093-3099).

¿Qué es lo que ha incitado a don García al error? Si hemos de buscar las causas del engaño de que ha sido víctima, no basta con remitir al acaso. Éste se produce, ciertamente, a raíz de la afirmación del cochero de que su dueña es la más bella (vv. 552-553), pero además confluyen a producirlo la precipitación del joven, que se ha enamorado de la primera dama que ha visto (él mismo se sorprende de esto: vv. 389-390) y que luego se apresura en servirla sin hacer más averiguaciones. Tristán le advierte que puede ser que esté cayendo en un error (vv. 567-576) y le

26. Concha, 1988, p. 269.

aconseja luego aguardar a informarse mejor sobre el estado de su dama antes de lanzarse a servirla:

Hasta que sepas
extensamente su estado,
no te entregues tan de veras;
que suele ser, quien se arroja
creyendo las apariencias
en un pantano cubierto
de verde engañosa yerba (vv. 798-804).

Justo antes, don García reconoce que Tristán tiene razón en recomendarle disimulo y tibieza, pero que su amor le arroja en pos de su dama: «es verdad, mas no soy dueño /de mí mismo» (v. 799). Aquí está, si se quiere, la causa del equívoco: es el impulso amoroso el que ciega a García, enamorándole de un solo vistazo de la que tiene en un principio por más bella. Se cumplen en él sus propias palabras: «¡Qué fácil de persuadir, / quien tiene amor, suele ser!» (vv. 1744-1745).

EL BURLADOR, BURLADO

Llegados a la escena final, toda la cadena de equívocos y mentiras han ido dando paso inexorable al desenlace que parece más natural: la trama principal llega a su clímax, y el que burlando ha sido reiteradamente burlado por la verdad, acaba a los ojos del público burlado del todo.

Puede también decirse que, por medio de este “engaño de la comedia” lo que parecía solo un azaroso equívoco (tener un nombre por otro) pasa a ser realidad pura, verdad total: toda la obra don García ha suspirado por Lucrecia, creyendo que era Jacinta, y es a Lucrecia a quien ahora ha de recibir por esposa. Pues si sus palabras no pueden ser creídas (a esta altura, toda verdad que salga de su boca, es ya sospechosa), sin embargo tiene razón el galán al afirmar que las obras nunca mienten (v. 1451): y su hacer, durante toda la comedia, no ha sido otro que el de cortejar a Lucrecia. A su vez, mientras que Jacinta terminó siendo «su más feroz crítica [...]». Sólo Lucrecia, al verse alabada por él, reconoce algo de verdad en lo que dice²⁷.

No se puede hablar aquí de justicia poética, pues no hay castigo de la mentira: de haber alguna cosa, sería castigo por el equívoco. Y ni aun de eso se puede hablar con propiedad, pues para que hubiera castigo, justicia poética, el caso de don García tendría que proponérsenos como ejemplo de lo que ocurre al mentiroso o al precipitado por su mal obrar: pero la situación final de don García, mirada desde fuera, no es nada mala, pues se ha casado con doña Lucrecia de Luna «que también es buena moza» (v. 3105), y llamada «Lucrecia hermosa» por el mismo don Juan (v. 3076). De hecho, aun ahora su personaje nos sigue pareciendo simpático, y esto se condice con la investigación de Serrano, quien concluye que el especta-

27. González, 2003, p. 265.

dor anticipado y la visión de la obra están a favor del galán²⁸ haciendo difícil que se ejecute pena alguna sobre el personaje sin transformar la obra en una tragedia.

Por lo demás, aunque García hubiese errado el nombre de su amada al principio de la comedia, como ya se ha dicho, lo cierto es que luego ha cortejado a Lucrecia noche y día, tanto, que se aventura Urbina a hablar del triunfo de García y de la imaginación sobre la realidad²⁹.

Aun evitando llegar tan lejos como Urbina, pues no parece lógico hablar de triunfo para García cuando en la escena final, más que dichoso, le vemos contrariado primero («perdí mi gloria»: v. 3089) y apenas conforme después («la mano doy pues es fuerza»: v. 3106), sí hay que afirmar categóricamente que no solo no hay justicia poética, sino que tampoco castigo. Pues de haber sido la intención de la comedia castigar finalmente los embustes del protagonista, había medios más claros aún para hacerlo: por ejemplo, introduciendo a don Félix en la escena para tomar la mano de Lucrecia, dejando a don García en el papel del galán suelto; u obligándole a hacerse cargo de su mentira tomándole en serio lo de doña Sancha y “condenándole” a que partiese a Salamanca en su busca.

Arellano plantea la siguiente dicotomía, frente al “castigo” del final:

Si lo queremos interpretar como efecto de una justicia poética provocada por el vicio del mentir, la disposición de la trama lo niega. Si lo interpretamos como castigo a la mentira, independientemente de la acción, puede aceptarse. En ese caso resulta un castigo ni necesario ni exigido por el género dramático ni por la acción concreta de la comedia³⁰.

Ignacio Arellano resuelve la dicotomía afirmando que el castigo es impuesto por razones metatextuales —y por lo tanto, no se trata de justicia poética—, con lo cual el público es ahora engañado por el propio Ruiz de Alarcón³¹.

Por su parte, si nos empeñamos en ver en el final una ejecución de la justicia poética, la misma Mary Malcolm Gaylord, quien si bien propusiera que en la comedia se da el tópico del burlador burlado, sin embargo, al considerar, al igual que Ribbans³², que este tópico es una modulación de la justicia poética, termina admitiendo ante el desconcertante final de la comedia —en el que el “castigo” no corresponde al vicio que se pretende castigar, sino al error que llevó a esa situación, y que como error no merecería en realidad castigo— que la obra al mismo tiempo que se apoya en la justicia poética, muestra también su debilidad³³.

No hace falta llegar a ello: el tópico de burlador burlado no se enmarca, en realidad, dentro del de la justicia poética, por lo que se hace innecesario buscar en la obra vicio y castigo. La comicidad de la obra ha girado toda ella en torno al equi-

28. Serrano Deza, 1994, p. 52.

29. Urbina, 1987, p. 724.

30. Arellano Ayuso, 2018, p. 191.

31. Arellano Ayuso, 2018, p. 192.

32. Ribbans, 2010, p. 150.

33. Gaylord, 1988, p. 238.

voco, y su final nos presenta al engañador que por fin es consciente de que en realidad, ha sido él el engañado: y el público, que lo ha sabido siempre todo, puede ahora reír a gusto.

De aquí que, si el final nos presenta a don García, aunque apenas conforme, casado con la más bella, es porque ese final es el que conviene a la trama subterránea de la comedia, que se manifiesta ahora claramente: lo que importa para la estructura de la obra, y para el gusto del público, no es la trama de don García, sino la que se ha desarrollado a costa de don García.

CONCLUSIÓN

Ruiz de Alarcón hizo del «engañar con la verdad» el tema de su obra, consiguiendo un desenlace de «burlador burlado», en el que el protagonista no es burlado por nadie dentro de la obra misma, sino por la obra misma, en complicidad con los asistentes al espectáculo (únicos en tener toda la información). Entra así el autor en diálogo con el público y le hace participar también de la ficción, de la trama: así, el que ha sacado verdadero gusto de todas estas sospechosas verdades ha sido, precisamente y como diría Lope, el vulgo.

A éste no le parece duro el final, como creyera Corneille, y no necesita que se lo suavicen. El final es cómico y coherente con el desarrollo de la comedia, siempre que veamos a don García como lo veían en su época: como un burlador burlado, pero burlado por un engaño-verdad inocente que, parafraseando a Jacinta, bien puede ser tomado por donaire, al faltar en él el daño.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano Ayuso, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Arellano Ayuso, Ignacio, «El desenlace de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. Otra revisión», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 59, 2018, pp. 183-194.
- Concha, Jaime, «El tema del segundón y la verdad sospechosa», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 14, 28, 1988, pp. 253-279.
- Ebersole, Alba V., introducción, en Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 11-42.
- Frenk, Margit, «El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2, 1977, pp. 480-498.
- Gascón Uceda, María Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 28, 2008, pp. 635-648.
- Gaylord, Mary M., «The Telling Lies of *La verdad sospechosa*», *Modern Language Notes*, 103, 1998, pp. 223-238.

- González, Serafín, «Apariencia y realidad en *La verdad sospechosa*», *Signos Literarios y Lingüísticos*, 5.2, 2003, pp. 95-103.
- Peña, Margarita, «Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40.1, 1992, pp. 383-393.
- Pérez, Elisa, «Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Hispania*, 11.2, 1928, pp. 131-149.
- Ribbans, Geoffrey, «*La verdad sospechosa*: Lying and Dramatic Structure Once More», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 26.1, 2010, pp. 139-156.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. de Alba V. Ebersole, Madrid, Cátedra, 2006.
- Serrano Deza, Ricardo, «*La verdad sospechosa* y su "intención" a la luz del análisis infoasistido», en Ysla Campbel (ed.), *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 1994, pp. 45-59.
- Urbina, Eduardo, «"La razón de más fuerza": triple juego en *La verdad sospechosa*» *Hispania*, 70.4, 1987, pp. 724-730.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.