



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Filosofía

Licenciatura en Letras Hispánicas

***La ironía dramática en "Todo es ventura", de Juan Ruiz de Alarcón:
estructura y articulación***

Tesina

Que para obtener el título de

Licenciado en Letras Hispánicas

Presenta

Félix Rodríguez Lara

Asesor: Dr. Marcelo Serafín González García

Lectora: Dra. Lillian von der Walde Moheno

A Benigno Lara Piña (*in memoriam*) y a Juana Márquez, por todo lo que vendrá.

A mis padres, Miguel Rodríguez y Emilia Lara, y a mi familia, por el esfuerzo que han hecho.

A Gerardo, Georgina Ocampo, Nubia, Pedro, Nora, Diego, Guadalupe, Carlos, Aarón y a Laura, por su cercanía.

A Diana, Manuel, Lizette, Giovanni, Erick Rosenzweig, Montserrat, Ayocuan, Marina, Erik Retureta y Jonathan Barranco, por su amistad.

A Yamilt, Ana y Avraham, por sus visitas inolvidables y por las que faltan.

A Mario Alberto, por ser compañero de este camino.

Agradecimientos especiales al Dr. Víctor Florencio Ramírez, Sofía Cano, y Jonathan Silva, por su calidez y memorabilidad.

Al Profr. Roberto Gómez Beltrán, por su gran calidad humana.

Al Dr. Jesús Eduardo García Castillo, por su amabilidad y, cuyo gusto por el teatro, hizo que me acercara a la sospechosa verdad.

Mi gratitud al Dr. Serafín González y a la Dra. Lillian von der Walde, por acompañarme en el trayecto.

A la Dra. Aralia López, al Dr. Alejandro Higashi y al Dr. Evodio Escalante, por ser profesores ejemplares.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
LA IRONÍA	14
Ironía en la literatura	15
Ironía del destino y de situación	17
Ironía dramática	18
Expectativa dramática e ironía	23
COMEDIA NUEVA E IRONÍA DRAMÁTICA	26
ESTRUCTURA DE LA COMEDIA	29
Primera jornada: Ser valiente por fuerza. Planteamiento en peripecia y caracterización verbal	31
Segunda jornada: Troquemos capas, y así con la tuya engañaré. Falsa anagnórisis	46
Tercera jornada: Todo es ventura. Plenitud irónica	58
CONCLUSIONES	68
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

Dentro de las comedias más estudiadas de Juan Ruiz de Alarcón se encuentran *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, *El tejedor de Segovia*, *Don Domingo de don Blas*, por citar algunas.¹ La crítica ha asentado como mérito del dramaturgo la creación de la llamada “comedia de caracteres” dentro del ámbito teatral del Siglo de Oro, y es un lugar común en numerosos estudios desde mediados del siglo pasado aproximadamente.

La edición de las obras de Juan Ruiz de Alarcón que realizó Hartzenbusch en la segunda mitad del siglo XIX, constituye uno de los primeros esfuerzos de valorar su producción. De tal modo, el crítico observa que el teatro de Juan Ruiz de Alarcón se configura no ya como un simple seguidor del de Lope, sino que adquiere identidad y autenticidad que lo diferencian de sus coetáneos peninsulares.

A partir de ese momento, los críticos empezaron a percibir las características tanto de los personajes como del desarrollo de su dramaturgia: graciosos moderados, no en el parámetro de lo bufonesco o lo socialmente contrastable, sino en el de compañero del amo (Hartzenbusch XVI); amantes que bien pudieran pasar como fríos, largos parlamentos de profundidad reflexiva, etc. Probablemente, gracias al lugar común de la “extrañeza” (Reyes 17) del teatro de Alarcón ha habido interés en los especialistas para estudiar sus obras.

No obstante, existe un sector poco estudiado que muestra las técnicas empleadas por el dramaturgo y que dan cuenta del dominio de un estilo que culminará en sus obras más

¹ Véase la bibliografía de Robert Lauer sobre los estudios de la obra de Ruiz de Alarcón. Lauer menciona que “Sus dramas más famosos son *La verdad sospechosa* (*Suspect Truth*) de 1619, *Las paredes oyen* (1621) y *El examen de maridos* (*The Test of Suitors*) de 1623-25” (Lauer).

representativas. Una de las comedias que apenas ha tenido estudios es *Todo es ventura*, cuyas investigaciones se remiten a señalar el dinamismo perceptible de los personajes, además de la incursión de la fortuna en esta comedia para favorecer al galán menos notable, como se verá más adelante.

Para el caso de *Todo es ventura*,² comedia que apareció en la *Parte primera de las Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón*, en 1628 (Hartzenbusch V), se han establecido fechas de composición que, al no tener referencias precisas que registren el proceso de su escritura y edición, obedecen a periodos cronológicos estimados.³ Sin embargo, en la cronología de Montero Reguera *Todo es ventura* no tiene un registro (Montero) sobre la fecha de su composición. Castro Leal había propuesto lo siguiente varias décadas atrás:

Escrita. 1614-1615?

Representada. ? Seguramente antes del 29 de enero de 1622, fecha de la aprobación más antigua de la *Parte primera de las comedias* de Alarcón.

Publicada, 1628, en la *Parte primera* de Alarcón (105-106).

Ahora bien, para dejar a un lado la fecha de composición de *Todo es ventura*, anotaré que se trata de una comedia de capa y espada con un tratamiento muy interesante sobre el tema de la fortuna, aspecto que ha llamado intensamente la atención de la crítica. Por ejemplo, ciertos investigadores han colocado a nuestra comedia paralela a *Los favores del mundo* y a *La industria y la suerte* (Parr 48), ya que un acontecimiento imprevisto mueve a los personajes a que cometan determinadas acciones.

² No fue incluida en las partes de comedias de los autores más famosos que circulaban en la época ni en siglos posteriores. No tuvo la fama de *El tejedor de Segovia* que interesó a los alemanes y que le fueron dedicadas líneas de estimación por parte del Conde Schack en el siglo XIX.

³ Millares Carlo transcribe las fechas que propone Castro Leal para la aparición de las comedias del dramaturgo. No propone fechas para ubicar a *Todo es ventura* dentro del corpus teatral de Alarcón; junto a las propuestas cronológicas de Castro Leal, Millares Carlo (28-29) reproduce las fechas expuestas por Bruerton (y en la nota al verso 261, transcribe un texto de Castro Leal (106) “Es posible que la intervención del Duque para que el Alguacil ponga en libertad a Tello, y la reclusión de don Enrique en un convento hayan sido inspiradas por un ruidoso suceso contemporáneo [abril de 1614]”).

Hartzenbusch destaca “las raras combinaciones de la suerte” (XV), la configuración de un criado como héroe (XVII) y agrega un comentario valorativo cuando dice que es una comedia que conduce a una grata sonrisa (XXIV).

En 1871, Luis Fernández-Guerra mencionó lo siguiente:

Todo es ventura pinta con fidelidad los varios afectos que agitaban en el año de 1614 el espíritu del autor de la comedia, ataviada con alusiones a diferentes sucesos de aquel año. Que es de las primeras producciones madrileñas, conócese por la indecisa manera de combinar y desarrollar el asunto, por el muy atrevido resorte y licenciosos rasgos del desenlace, y por la falta de seguridad é independencia de ingenio para realizar las esperanzas que hace concebir el título (201).

En su comentario sobre la comedia de nuestro interés, Fernández-Guerra ha estipulado un juicio que no tiene que ver con las apreciaciones morales de muchos otros críticos de su época—incluso posteriores—, sino con la valoración estructural de la obra. No obstante, aunque *Todo es ventura* podría ser una de las primeras comedias que el dramaturgo escribió, creo que tiene un mérito artístico bien logrado, que es lo que el crítico decimonónico utiliza como argumento para decir que se trata de una comedia temprana o no madura: “la indecisa manera de combinar y desarrollar el asunto” es parte del proceso que el autor elige para la presentación de los hechos, y es un aspecto que conduce a la cabal presentación de la ironía dramática. Fernández-Guerra continúa:

A ser de las maduras obras de ALARCON, no habría éste colocado ningún merecimiento en el protagonista, esmerándose, lejos de ello, en dar bulto a la fuerza del sino, y en multiplicar los contrastes, inexplicables para muchos entendimientos, que acreditan la ceguedad y el poderío de la fortuna (201).

Por el contrario, *Todo es ventura* es una comedia ejemplar que, considero, demuestra un excelente conocimiento de las técnicas dramatúrgicas al dar una profundidad reflexiva y estructural sobre un acontecimiento injusto e inexplicable en apariencia.

Alfonso Reyes es otra autoridad canónica que viene a centrar la mirada en el dramaturgo Ruiz de Alarcón dentro del teatro áureo español. Gracias al erudito mexicano neoleonés, la obra alarconiana ha sido estudiada bajo diversas perspectivas. De su teatro en general, dice Reyes en la Introducción a las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*:

En su teatro no hay altas situaciones trágicas, sino más bien discusiones apacibles de problemas morales tan discretos, tan restringidos, que más de una vez parecen resolverse en problemas de urbanidad. El talento de observación, la serenidad e intimidad de ciertas conversaciones, el toque nunca exagerado para definir los caracteres, la prédica de bondad, la fe en la razón como norma única de la vida, el respeto a las categorías en todos los órdenes humanos: he aquí sus cualidades salientes (14).⁴

De acuerdo con Díez de Revenga, “son interesantes las consideraciones valorativas de Reyes, que sentaron la base de muchas observaciones críticas posteriores” (83).

Ya en el siglo XX, Castro Leal y Jiménez Rueda se ponen a la cabeza de la corriente crítica de la obra de Ruiz de Alarcón. Julio Jiménez Rueda cita la familiar nota de Pérez de Montalbán respecto a la “extrañeza” teatral de Ruiz de Alarcón (136), que la distingue de la escuela de Lope. De *Todo es ventura* también indica los procesos autorreferenciales presentes en numerosas comedias, si no es que en la mayoría, al citar los pasajes en que el público “silba” las comedias del corral.

Jiménez Rueda ubica a *Todo es ventura* en el grupo de comedias en que aparece la sabiduría del vivir (161). Ya en su comentario, el investigador señala:

La suerte se empeña en favorecer a Tello y logra de él todo lo que sus contrincantes no pueden alcanzar. Cierta amargura se desprende de esta comedia. Alarcón sabía por experiencia propia que el mérito personal, a veces, no es comparable al favor de un valido, a la influencia de un poderoso o a un simple capricho de la suerte (162-163).

⁴ La mención que hace Alfonso Reyes sobre los problemas morales y “el toque nunca exagerado para definir los caracteres” es quizá uno de los detonadores en la crítica de la persistencia en la apreciación moral del teatro de Ruiz de Alarcón.

Y agrega que Tello, el galán de *Todo es ventura*, logra derrotar en cuestiones de amor, a un Duque y a un Marqués, a pesar de ser un hidalgo empobrecido. Es importante señalar que Jiménez Rueda advierte en la comedia la insistencia de un Tello recompensado, afortunado por un simple capricho de la suerte. Finalmente, el crítico celebra la “loa y defensa de las mujeres” que hace Tristán en el tercer acto de la comedia (163-165).

En 1943 apareció un estudio de Antonio Castro Leal dedicado a Juan Ruiz de Alarcón. En este estudio nuevamente hay una atención en el cambio de fortuna del galán favorecido:

A pesar de que el afortunado Tello, a quien el azar atribuye hazañas que es incapaz de hacer, es de todos los personajes principales el de menos relieve y significación; la comedia es un agrio reproche contra la suerte tornadiza y ciega; nuestro poeta no toma posiciones contra un ello ni parece descartarla de las contingencias favorables de su propia vida (107).

También presenta la hipótesis de que la comedia pudo haber tenido su origen en un suceso real (106), y afirma que el desarrollo de la comedia pertenece ya a nuestro dramaturgo.⁵ Además, Castro Leal dedica unas líneas a la defensa de las mujeres que hace el gracioso Tristán y al estudio de los personajes.

Como es notorio, el interés de los críticos hasta ahora señalados se enfoca en la manera en que la suerte de un personaje de poco relieve, empobrecido además, va en mejora continua. En años más recientes, James A. Parr dedica más rigor en sus líneas sobre *Todo es ventura*. A propósito del cambio de fortuna de Tello, indica agudamente el desarrollo irónico de algunas situaciones, pero sigue confiriendo mayor importancia al favorecimiento del azar en el personaje de Tello. Debido a que esta comedia presenta el tópico de la fortuna, el investigador la ubica junto a *La industria y la suerte* y *Los favores del mundo*. Aunque Parr sigue en la misma línea de las observaciones de Hartzenbusch, Jiménez Rueda y Castro Leal, vislumbra

⁵ En tal caso, Castro Leal indica el mérito de Ruiz de Alarcón como dramaturgo y podría ser el primero en detectar a grandes rasgos su ingenio creativo y sus propuestas dramáticas.

ya el tratamiento irónico y casi sarcástico del proceso de favorecimiento de Tello y miseria de Enrique,⁶ pero no estudia las relaciones entre los personajes y la significación de la comedia organizando las acciones de ellos y lo que aparece en última instancia, en el final de la comedia. Finaliza el crítico estadounidense de la siguiente manera: “Fortune offers a way of accounting for the injustices of life. This is especially true of *Todo es ventura*” (54).

En 1982 Margit Frenk editó cinco comedias de Ruiz de Alarcón. Especial atención merecen sus juicios sobre la llamada “comedia de caracteres”, ya que cuestiona los postulados de los especialistas que han sido dominantes en la crítica de la dramaturgia alarconiana: “Cuando se habla del Alarcón creador de caracteres se piensa sobre todo en el Don García de *La verdad sospechosa*, y en Don Domingo de Don Blas de *No hay mal que por bien no venga* (XX).” Me parece muy interesante este comentario, pues Frenk distinguió dos comedias que, según sus argumentos, podrían ejemplificar la llamada comedia de caracteres. De tal modo, las demás comedias que produjo el dramaturgo no cumplen con las características suficientes para colocarse junto a las anteriores.

Los comentarios que hace Frenk del teatro de Ruiz de Alarcón son interesantes porque señalan otro rumbo en las apreciaciones de sus comedias, a diferencia de la crítica que le antecede. Margit Frenk repasa también la importancia de los personajes del dramaturgo que causan *admiratio* o sorpresa, tan familiar a las comedias áureas, cuyo empleo permite la retención del público:

[...] Tello de *Todo es ventura*, criado e hidalgo pobre, que hace el papel de galán al mismo tiempo que el de gracioso [*sic*]: la sorpresa viene aquí, no del personaje mismo, sino porque se contraviene a la tradicional división de roles (XXI).

⁶ El análisis que hacen los investigadores hasta ahora mencionados en esta investigación se remite a los personajes y a la caracterización de ellos.

Sin embargo, a pesar de haber señalado los principales atributos y técnicas dramáticas de Ruiz de Alarcón, Margit Frenk sitúa a nuestro dramaturgo detrás de Lope, Tirso y Calderón, basado en su opinión de que el Fénix de los Ingenios y otros de sus contemporáneos dotan a su teatro de expresión lírica y dramática.

El 1986 apareció la edición de *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* a cargo de Juan Oleza y Teresa Ferrer. En la magnífica introducción, los editores detallan los rasgos principales de las comedias alarconianas. Para el caso de *Todo es ventura* adoptan la cronología y fechas hipotéticas de composición de críticos como Castro Leal, Bruerton, entre otros, pero disponen una clasificación diferente para nuestra comedia, denominándola “comedia urbana” debido a que los espacios en ella están ambientados en Alcalá y Madrid.

Oleza y Ferrer proponen:

Todo es ventura pertenece [citando a Hartzenbusch] a una temática de “pensamiento filosófico”. Valbuena Pratt identifica a TEV como una comedia no centrada en la demostración moral y en los caracteres puestos de relieve (XXXV-XXXVI).

Señalan también la multitud de elementos presentes en la comedia, en la que, según ellos, el enredo figura en primer plano: “*Todo es ventura*, comedia marcada por el enredo, el azar, las suplantaciones de personalidad, los malentendidos provocados por cartas, disfraces y confusos encuentros nocturnos, la estrategia del engaño seguida por unos contra otros, la pluralidad de damas, galanes y criados. [...]” (XXXIX). Aciertan a mencionar sugerentemente la ironía que se desprende de las acciones:

Tello, un hidalgo al servicio del caballero don Enrique ha de abandonarlo tras arruinarse éste. Pero de este infortunio inicial no van a seguirse más que venturas, y una tras otra. Tello las aprovecha con una indiscutible industria, que ayuda a la suerte [...]Es como si en *Todo es ventura* Alarcón hubiera quedado fascinado por el mecanismo de la suerte [...]sin distinguir entre merecedores y no merecedores, casi como una ciega fortuna en tono menor, o como una providencia desprovista de sensatez moral (XL- XLI).

Eso es lo que Oleza y Ferrer mencionan al respecto de *Todo es ventura*; detectan el enlace de hechos imprevistos que configuran el azar. En años recientes, Díez Borque ha identificado secciones autorreferenciales sobre los corrales de comedia —como ya habían señalado Hartzbusch y Jiménez Rueda—, indicando también la falta de estudios necesarios sobre “los motivos de la risa, tema apasionante en el que tanto falta por estudiar” (47). El criado y el gracioso también han merecido atención por parte de investigadores como Germán Vega García Luengos, quien ha señalado la doble situación de personajes como Tello: criado e hidalgo, gracioso y galán (“El último Alarcón” 97).

En 2002 apareció *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, de Lola Josa, quien plantea sus propuestas y critica otras de sus antecesores. Con observaciones que se alejan de la crítica tradicional alarconiana, Josa indica un programa de reforma que había incluido Alarcón en sus comedias con el advenimiento del Conde-Duque de Olivares. Respecto a *Todo es ventura*, Josa se centra en Tello, de quien informa que es un galán

[...] que sin esperarlo va a sufrir una serie de mutaciones en su suerte con las que pasará de una “fortuna escasa” a una situación de reconocimiento social que le permitirá, incluso, casarse con Leonora (138).

Me interesa resaltar la propuesta de Josa porque ubica dos propósitos en el teatro de Ruiz de Alarcón, o proceso dialéctico como lo llama. Para Josa, la “comedia de caracteres” trata de lo siguiente:

La nueva comedia de caracteres está centrada en las causas que inducen a la acción a los personajes. Y son precisamente éstas las que hacen que los personajes empiecen a diferenciarse entre ellos por unos perfiles anímicos y morales, propios tanto de la naturaleza humana como social del hombre [...] Al ir acentuando la profundización en los tipos de caracteres, Alarcón asienta los cimientos para su crítica social (61-62).

En este estudio, Josa indica que los “caracteres” de Ruiz de Alarcón tienen dominadas las situaciones en sus comedias más logradas:

La casualidad y lo fortuito como motor de la trama pasa a convertirse en un enlace de consecuencias que impedirá a partir de ahora que las acciones sucedan porque sí o porque Fortuna lo quiera. [...] los tipos de comedia pasan a ser caracteres bajo el talento alarconiano porque descubren que el hombre no es objeto de venturas o desdichas por vía exterior, sino por vía íntima (66).

Por lo tanto, Josa sugiere que *Todo es ventura* es una “comedia de transición” entre la de enredo y la de caracteres, porque el personaje debe conocerse a sí mismo para actuar y desenvolverse en las circunstancias que se den. El caso que ocurre con Tello es que acepta las situaciones como llegan, a veces sin pensarlo y a veces esperando acciones negativas que irían contra su “fortuna” o suerte. Josa relaciona *Todo es ventura* con *Los favores del mundo* en el sentido de que “tanto una como otra tienen por protagonista a un galán sujeto a una trama que lo va a zarandear con continuas mudanzas (66)”.

Finaliza Josa de esta manera:

Por lo tanto, esta obra se nos muestra como ensayo de la comedia de caracteres al presentar a un personaje que consigue un ascenso y un reconocimiento social por haber sabido jugar la baza que las circunstancias le ofrecían, mediante su propio instinto y su claridad de intenciones.

Para Josa, Tello es un ensayo que anticipa los personajes que Ruiz de Alarcón crearía con posteridad, porque supo aprovechar las circunstancias y supo dominarlas, pero no tuvo el conocimiento de sí ni de los factores que propiciaban tales efectos.

En la misma línea del análisis de los personajes, Serafín González (60-82) centra su atención en la figura del protagonista en *Todo es ventura*. González explica las situaciones azarosas que describía Josa en forma sintética que configuran al personaje al parecer más desfavorecido para convertirse en el protagonista. A propósito de la clara demarcación entre

títulos nobiliarios, vemos una distinción entre los grandes señores, duques y marqueses, los caballeros que caían en desgracias económicas y, finalmente, los hidalgos que estaban en el desamparo económico. Simbólicamente, existe una lucha entre los títulos que acaban siendo reemplazados por un hidalgo en la posesión de la dama en discordia.

Finalmente, considero que *Todo es ventura* es una comedia cuyos procedimientos dramáticos la colocan en un plano intermedio entre la comedia de enredos y la de carácter, de acuerdo con Josa. Además, la compleja serie de situaciones azarosas, equívocos y acciones que privilegian de diversas formas al personaje menos significativo, según Castro Leal, no serán más que manifestaciones de la ironía dramática. La ironía dramática está presente en diversas obras del Siglo de Oro español, especialmente en las comedias de capa y espada, pero no se ha visto como aspecto estructural en obras como las de Juan Ruiz de Alarcón.

Una vez expuesto lo que la crítica ha señalado de *Todo es ventura*, me propongo analizar los mecanismos que el dramaturgo utiliza en esta comedia. En todos ellos pueden apreciarse vislumbres irónicos, más en las acciones y situaciones que en los parlamentos y diálogos. La diversión, el entretenimiento y la risa parecen resultar del conocimiento de esta comedia, pero más allá de eso existe una serie de contrastes que le dan complejidad.

La base, y una de las estrategias dramáticas de la comedia, es la ironía dramática a mi consideración, y llega a articular tanto las acciones de los personajes, la secuencia de la comedia, las situaciones en que los personajes se relacionan, como sus actuaciones particulares.

La ironía dramática viene apoyada por una serie de recursos o estrategias que se observan inmediatamente. Por tal motivo, dedicaré el estudio a las acciones, personajes y situaciones en los que la ironía se presenta de algún modo. Investigadores como Castro Leal, James Parr,

Oleza-Ferrer y Lola Josa detectaron elementos irónicos en *Todo es ventura*, pero no desarrollaron completamente este tema.

Cabe destacar que investigaciones como las de Lola Josa y Margit Frenk han señalado un rumbo en este análisis, y de manera especial los trabajos de James Parr y de Serafín González. Sin embargo, estoy en desacuerdo con algunos juicios de Margit Frenk: en el prólogo a su edición de cinco comedias, indica que “Las comedias de Ruiz de Alarcón, como casi todas las de su época, conceden la primacía a la acción y dejan poco espacio a la caracterización” (XX), pero, en *Todo es ventura* se observa al personaje protagónico con gran caracterización, a pesar de que su construcción dramática no provenga de él mismo.⁷

Además, creo que es conveniente la revisión de la obra dramática alarconiana. En décadas recientes, han aparecido estudios que atienden a problemas estructurales y mencionan de manera breve o excluyen las frecuentes alusiones morales y otros lugares comunes en la crítica de este dramaturgo. Los aportes de Margit Frenk son muy interesantes y un tanto polémicos, entre ellos la revisión conceptual de la famosa comedia de caracteres. Su resolución, sin embargo, finaliza al compararlo con los otros dramaturgos áureos: “se le ha hecho un flaco servicio [a Ruiz de Alarcón] al etiquetarlo como «uno de los cuatro grandes»” (XXVIII), juicio que constriñe las obras de los dramaturgos y es más bien una opinión subjetiva.

Ahora, en cuanto al tratamiento de la obra, uno de los problemas al que me he enfrentado es la edición de la comedia. Aunque la edición canónica de las obras completas de Ruiz de Alarcón a cargo de Millares Carlo, que utilizo, facilita la comprensión del texto, también es

⁷ En 1972, una década antes de la aparición de las comedias editadas por Margit Frenk, Antonio Alatorre había escrito: “lo que decide nuestro interés por un escritor no es el hecho de que pertenezca a tal o cual nacionalidad, sino otro hecho de índole muy distinta: la calidad de su obra, su supervivencia, su capacidad de seguir hablando para nosotros, de enriquecer la nuestra con su experiencia de la vida” (39). Aunque el motivo de esta conclusión fue la mexicanidad del dramaturgo, el comentario de Alatorre se extiende a la valoración filológica de la obra alarconiana. Sobre la peculiar caracterización verbal de Tello, hablaré más adelante.

cierto que llega a ocasionar confusiones.⁸ Una de ellas me parece crucial: las acotaciones. En la edición príncipe, el primer cuadro de la jornada inicial destaca a un Tello en actitud de alerta con la espada desenvainada y espectador de la riña entre Enrique y el desconocido:

Tello saca la espada.

Te[llo]. O que bien riñen los dos

Cae dentro el galan. (Ruiz de Alarcón fol. 137r)

Después del galán caído, Leonor se dirige al caballero que la defendió para decirle unas palabras en la noche (“Mirad por vos, Cauallero” Ruiz de Alarcón fol. 137r). Enrique es quien responde (“La noche me ha de ayudar” Ruiz de Alarcón fol. 137r), y es Tello quien advierte la pronta llegada de los alguaciles para apresar al primero que encuentre:

La justicia ha de llegar,

y al que topare primero

Ha de ser el delincente:

quiero quitarme de aqui. (Ruiz de Alarcón fol. 137r)

En cambio, la edición de Millares vuelve confusa la actuación de Tello, ya que a la acotación que va después del parlamento de Tello citado con anterioridad agrega: (*Éntrase Tello: cae dentro el Galán*). Además, agrega una nueva acotación entre los parlamentos de Leonor y Enrique:

Leonor: Mirad por vos, caballero.

(A Tello o a don Enrique, que vuelven a salir.)

Don Enrique: La noche me ha de ayudar. (Ruiz de Alarcón vv. 137-138)

De tal manera, en la edición príncipe, Tello no tiene salidas. El combate fuera de escena se realiza entre Enrique y el desconocido; Tello mantiene la espada desenvainada en señal de alerta. En la edición de Millares entra y sale de nuevo y se deja abierta la posibilidad de que

⁸ “[Las sagaces indagaciones de Millares Carlo] han facilitado la tarea de los investigadores que vinieron después, pero también han contribuido a generalizar ciertas inexactitudes” (Vega “En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón 552).

Leonor se dirija a él o a Enrique. La situación entre Leonor, Tello, Enrique y el galán desconocido se complica en la edición de Millares Carlo.

Debido a que Tello ocupa un lugar que no le corresponde, de acuerdo con la propuesta de suplantación que adelante se estudiará (González 51), daré preferencia a las acotaciones que se presentan en la edición príncipe. Dejaré señalada esa distinción, aunque hay más cambios y enmiendas que se han seguido de las comedias editadas por Hartzbusch. El desarrollo y pertinencia de tales procedimientos requieren un análisis más extenso, la confrontación de la edición príncipe con las ediciones siguientes y criterios que rebasan los objetivos de este trabajo, por lo que me limito a advertir el problema de la acotación ya especificada.

Para concluir, agregaré que una de las herramientas de análisis ha sido el modelo actancial, pues gracias a su empleo este trabajo cuenta con el análisis de las acciones; con esto se observa la distinción de los personajes y sus trayectorias irónicas, así como sus acciones ambiguas en algunas ocasiones. Trato de aclarar el cambio de fortuna en Tello y Enrique y de qué manera los demás personajes contribuyen a que eso suceda.

LA IRONÍA

El concepto de ironía parece difícil de definir, pues tiene un carácter polimorfo, con presencia en filosofía, literatura y retórica. Puede apreciarse en el diálogo cotidiano, en un texto literario o en el discurso de cualquier individuo. El *Diccionario de la Real Academia Española* registra: “lo contrario a lo que se dice” y “burla fina y disimulada” como acepciones de ironía, además de incluir el tono burlón que lleva (*s. v.* “ironía”). Sin embargo, la ironía tiene una tradición muy antigua que puede rastrearse desde la filosofía griega.

Uno de los registros más conocidos sobre la ironía lo hace Platón en sus *Diálogos*: Sócrates fingía ignorancia como mero instrumento para llegar a la verdad, es decir, tenía una función lógico-reflexiva con el propósito de desenmascarar lo que se esconde o se encierra.⁹

De tal modo, el análisis de la ironía se hacía en el campo de la ética y se acompañaba de un juicio moral (Schoentjes 67). Ante estas consideraciones, Anaxímenes propuso la definición neutra de la ironía como:

[...] un instrumento retórico sin llenarlo de consideraciones éticas. En realidad, el acercamiento al que invita es doble; primero, define la ironía como preterición, que es la figura por la que se dice que no se hablará de una cosa y al tiempo se llama la atención sobre ella en forma negativa, y luego, como antífrasis, procedimiento que asociamos con la ironía de manera espontánea y que consiste en emplear una palabra en sentido contrario a su sentido real. (Schoentjes 67-68)

A partir de entonces, la noción de lo contrario aparece en la definición de ironía hasta la actualidad. Posteriormente, este término pasó a formar parte de la retórica gracias a Cicerón (Schoentjes 69), quien para traducir el término *eironeía* recurre al término *dissimulatio* e

⁹ Así en Ochoa: “La ironía tiene el alcance de una lógica que, como recurso metódico, intenta [...] establecer los límites de la propia razón y, por lo tanto, reconoce en ésta una tendencia esencial a la desmesura grandilocuente” (2).

incluso a la latinización *ironia*. Según Albrecht, la palabra ironía proviene del vocablo griego *eironeia*, y a su vez,

The word *eironeia* comes from *eironumei*, “feign ignorance or dissemble,” which appears to have been a vulgarism or colloquialism for *eirein*, “say,” “speak,” or “tell.” There was very little literary criticism in antiquity, and, as result, irony was never adequately treated (10).

Albrecht indica también que la función literaria de la ironía para expresar una idea contraria a lo que se dice existió en la comedia griega (11). A continuación se verán algunos enfoques.

Ironía en la literatura

La ironía dentro del texto literario viene a auxiliarse, básicamente, por las definiciones que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española*, ya que un mensaje irónico transmite lo contrario de lo que se dice y expone una burla, acompañada por un gesto mínimo que la identifica. Sin embargo, son muchos los estudios encaminados a su análisis; de igual manera, sus manifestaciones son tantas que llega a considerársele figura retórica, figura de pensamiento, incluso metalogismo (Beristáin s. v. “ironía) por mencionar algunas.¹⁰ De acuerdo con Hutcheon, quien ofrece a mi parecer una definición parcial de este polémico concepto, pero aprovechable por ser básico,

La ironía es una subespecie de lo cómico, pero también señala y evalúa un aspecto casi siempre peyorativo: hay una censura burlona y una reprobación latente amparadas, en la mayoría de los casos, en la disimulación (176-177).

¹⁰ Las definiciones que ofrece Beristáin podrían colocarse dentro de lo correspondiente a lo irónico, junto con lo cómico, la evaluación y otros de sus atributos.

Hutcheon señaló las características de la ironía, pero no lo que es. La asemeja a lo cómico, a la burla, a la reprobación y al disimulo. Este ha sido el gran obstáculo que de pronto vuelve extenuante la aclaración del concepto para muchos especialistas.

Sin embargo, Muecke ha dado con el meollo del asunto: indica que la ironía “ocurre en el contraste entre aquello que se hace o dice y el mensaje que realmente se quiere transmitir” (Barreras 245). Esta definición es aplicable para la presencia de dos modalidades de la ironía dentro de la literatura, tanto para la verbal como para la de situación, como se verá enseguida. Sea cual fuere el ejemplo, el contraste siempre se presentará en cada uno de ellos, y estará de manera implícita: no se observará a simple vista.

Tendremos presente esta distinción, pues será funcional en este trabajo para las aclaraciones sobre la ironía. La ironía muestra el contraste sobre un aspecto entre dos realidades, o entre una realidad y su idealidad. Hutcheon menciona que hay una reprobación latente, pero yo señalaría lo latente o lo implícito en la evaluación que resultaría de la comparación entre dos aspectos. La reprobación o sugerencia depende del criterio que adopte un investigador. La burla y lo cómico que del ingenio contrastante resulte son elementos auxiliares, giran en torno a la ironía. Aquéllos generalmente indican la perspectiva del autor y no son necesariamente sus sinónimos.

Indudablemente, la práctica de la ironía es una figura de pensamiento, ya que presupone el dominio del ingenio —por parte del autor implícito¹¹—, y de actividad intelectual muy activa

¹¹ “[...] debemos postular la existencia de un autor implícito en el texto, el que escribe y que en ningún caso debe confundirse con la persona del autor empírico: únicamente el primero está presente en el libro. El autor implícito es el que organiza el texto, el responsable de la presencia o ausencia de una determinada parte de la historia” (Ducrot 370).

por parte del lector-receptor, puesto que mediante el empleo de ciertas palabras o sintagmas que funcionan como fórmulas puede sintetizar toda una situación compleja.¹²

Ironía del destino y de situación

Dentro de su clasificación de la ironía, Schoentjes denomina ironía del destino al “fluir particular de los hechos en el que lo sucedido está en flagrante contradicción con lo previsto o con lo que se considera el orden del mundo, [en el que el hombre] experimenta siempre una sorpresa” (47). Posteriormente, llama ironía de situación al mismo procedimiento, ya que una situación inicial puede tener un desenlace completamente diferente. La idea del destino estriba en la cercanía de las imágenes (o arreglo de los hechos) contrarias que hace suponer una colocación intencional o intencionada de burla.

El término de ironía del destino viene acompañado por un tono de desgracia o fatalidad:

La idea de un azar desdichado que se ensaña contra un héroe está en el origen del nombre que se le da en Francia a la ironía de situación [*ironie du sort*]. Quien dice ironía del destino piensa casi siempre en ironía de la desgracia [...], pero nada exige un contexto trágico; la inversión puede operar en cualquier otro sentido: lo que es feo puede convertirse en bello [...] Por todo ello, el término ironía de situación, más neutro, parece preferible al de ironía del destino. (Schoentjes 52)

Cuando Schoentjes habla de las primeras definiciones de la ironía del destino hechas a lo largo del siglo XIX, recurre a una frase de Théophile Gautier, “¡Qué ironía más sangrante que un palacio enfrente de una choza!” (46). Esta frase mantiene el discurso verbal y escrito, además del evidente contraste que se indicaba más arriba, pero también opera en un sentido

¹² Ochoa menciona que el ingenio propio de la ironía permite revelar con un solo trazo simultáneamente tanto lo que se dice efectivamente como lo que se oculta tras una apariencia (2). Para Barreras, éste es el denominado “principio de economía”: el enunciador irónico utilizará tan pocas señales como le sea posible (245).

más: en el de la representación. El estudioso detalla dos categorías más de la ironía del destino o de situación: pictóricas y narrativas. El ejemplo de Gautier corresponde a la primera categoría,¹³ mientras que el ejemplo del conocido patito feo de Andersen lo ubica en la narrativa por detallar todas las desdichas que se abaten sobre el patito (49) y culminan de manera contraria a lo que preludiaba el inicio.

Ambas categorías llevan el mismo proceso y son ejemplos irónicos por llevar un contraste implícitamente. Sin embargo, son muy notables dos aciertos de Schoentjes: el primero de ellos es la observación de que esos dos ejemplos contradicen una expectativa (49), además de un orden alterado; y el segundo es el considerar a la ironía de situación como principio estructural de un relato.

Ironía dramática

El texto dramático puede ofrecer ejemplos perceptibles de la ironía como burla disimulada en los parlamentos y diálogos de los personajes y ofrece también otras modalidades, especialmente la ironía de situación. Sin embargo, la ironía en el drama también puede fungir como estructura general al aplicar la ironía de situación narrativa de la que habló Schoentjes al drama. En el *Diccionario del teatro*, de Pavis, aparece la definición de ironía dramática como “un principio estructural vinculado a la situación [...] Invita al espectador a percibir lo insólito de una situación, a no dar por supuesto sin antes someterlo a la crítica” (s. v. “ironía”). Por su parte, Beristáin distingue que:

¹³ Schoentjes cita otra frase correspondiente a la misma categoría, pero esta vez de Balzac: “Cuando se observa la naturaleza, se descubren en ella burlas de una ironía superior: ella ha colocado, por ejemplo, los sapos junto a las flores” (48).

La ironía dramática se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o que son contrarias a lo que se espera de su carácter o del tipo de personaje que representan, o bien, que ofrecen un contraste entre lo que los otros personajes juzgan a su respecto y el modo como se producen (*s. v.* “ironía”).

Estas definiciones sobre la ironía que inciden en el drama parecen fragmentarias y nuevamente confusas, pero las retomo porque nos ayudan a identificar tres elementos fundamentales dentro del campo de la ironía dramática: acción, personaje y situación.

Jane Albrecht identifica también los problemas en torno a la definición de la ironía dramática:

Critics have long considered irony a given of drama. Beyond what is commonly called dramatic irony, which is not peculiar to one genre—it simply occurs when the audience or reader knows more than the characters—the concept of irony in drama as critics use it has genre-specific manifestations such as ironic reversal, tragic irony, ironic distance, and ambiguity. Most equate irony with a sense of distance, control and judgment on the audience’s part. But critics never explain adequately what is ironic about these responses (25).

La abundancia de principios estructurales que tienen como base lo irónico confunde un poco la tarea de definir la ironía dramática. Nos percatamos que en el drama la distanciamiento, la ambigüedad y lo trágico son conceptos que influyen en la ironía.

La ironía de situación, como término más neutro aplicable fuera del drama, puede ser un suceso en el que convergen situaciones o sucesos contrarios, como la belleza y la fealdad unidos por un contraste. Puede ser también una estructura, como anotó Schoentjes sobre el caso del cuento de Andersen. El tema del patito feo transformado en cisne es el tema del cuento; lo irónico en este caso, se apoya en el paso de la fealdad a la belleza. Cuando el investigador menciona que la ironía del destino o de la situación funge como principio estructural (49) en el relato, abre la posibilidad de que la ironía también puede aplicarse al texto dramático. ¿Cómo o de qué manera? La ironía de situación narrativa aplicada al drama

no es más que el argumento de la obra, como bien puede ser del cuento. La ironía de situación narrativa puede ser el caso dilatado de la ironía de situación pictórica, dentro de la terminología de Schoentjes. Es decir, la ironía de situación narrativa expande lo que la pictórica expone de manera instantánea en una frase.

La ironía de situación narrativa extiende a la pictórica, es decir, la ironía narrativa indica los pormenores de la pictórica, ya que ésta es captada casi inmediatamente. No obstante, el concepto de ironía de situación se vuelve confuso si consideramos que la palabra situación también se utiliza técnicamente en teatro.¹⁴ En este caso, desecharemos el complemento nominal para tomar en cuenta que una situación dramática puede contener rasgos de ironía. De tal manera, el concepto que emplearemos será situación irónica, y utilizaremos ironía dramática en lugar de referir ironía del destino o ironía de situación, salvo aclaraciones que podrían presentarse en el estudio.

Con base en lo anterior, tenemos que la ironía dramática, en tanto estructura teatral, se deriva de un arreglo particular de los hechos. Para Schoentjes, quien recoge definiciones de varios diccionarios extranjeros para complementar, discutir y enriquecer el significado de la ironía dramática: una secuencia inesperada de acontecimientos que parece más una burla de lo adecuado de las cosas. Contradice sorprendentemente el suceso esperado (23-25). El mérito del dramaturgo consiste en verter los azares de la vida, la suerte o la fortuna en la ficción literaria.

Hernández Araico enfatiza el carácter dramático de la ironía, ya que “se da como dialéctica entre la creciente confianza de los protagonistas y las sospechas progresivamente comprobadas del público de que aquéllos se equivocan gravemente” (50).

¹⁴ Según García Barrientos, la situación es una constelación de fuerzas, sobre todo en lo que atañe a la relación entre los personajes, en un momento dado del devenir dramático (73).

Tomaré dos casos para hacer un acercamiento más. El ejemplo canónico que utilizan críticos e investigadores desde Aristóteles para la definición de este complejo estructural es la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, ya que el héroe trágico arquetípico es el personaje que, cuando intenta evitar su destino, termina cumpliendo cada profecía. La ironía dramática que ha venido señalándose reiteradamente es la de la tragedia, pero no es el único género en el que puede presentarse. Además, la ironía dramática tampoco implica necesariamente un matiz de desgracia (Schoentjes 53).

Ya que tenemos como escenario la obra de Juan Ruiz de Alarcón, recurro a uno de sus personajes, don García, de *La verdad sospechosa*. En este caso, la ironía dramática tiene un contexto trágico para el protagonista que viene minimizado por la comedia. El protagonista lleva a cabo una serie de acciones para conseguir el amor de su dama, pero confunde el nombre de su amada con el de la amiga de ella. Este es el equívoco principal en el que se observa la dialéctica planteada por Hernández Araico. Así, por más empeñado que don García esté en conseguir la mano de ella y que haga todo lo que está a su alcance, no lo logrará; irónicamente, no consigue su objetivo.

De ambos ejemplos puede extraerse que la ironía no lleva una secuencia cómica, pues ocurre un cambio de fortuna que Aristóteles mencionó en su *Poética*. Los griegos conocieron como *peripeia* al cambio súbito en los sucesos del héroe. Según Schoentjes:

[...] con el marbete de *peripeteia* los antiguos conocían un principio de escritura que nosotros llamamos hoy en día ironía del destino. La *peripeia*, en la que el lenguaje corriente sólo ve un acontecimiento imprevisto, remite a un procedimiento particular, el golpe de efecto, al que Aristóteles consagra unas importantes reflexiones (49).

De acuerdo con la preceptiva aristotélica, la *peripeia* es el cambio del estado de cosas en dirección contraria (Aristóteles 89). De ahí que en el drama sea un componente muy

importante de la ironía. El carácter elemental de la ironía viene asegurado por la presencia del golpe de efecto —causa de la sorpresa o *admiratio*¹⁵—, indispensable para que el cambio de fortuna no ocurra de manera superflua.

La designación de ironía dramática, entonces, no lleva necesariamente un enfoque como el de la tragedia. O bien, no conduce a los personajes necesariamente al fracaso o a la fatalidad, sino más bien tiene un alcance mayor, que puede ser tanto de recompensa o de penitencia para un protagonista.¹⁶ Schoentjes especifica que en la ironía dramática “un personaje no tiene conciencia de la situación en la que se encuentra, de manera que regula su comportamiento a partir de datos que los espectadores u otros personajes saben que son falsos” (53).

Pavis señala a la ironía dramática como elemento de distanciamiento que comunica a un público más información que la poseída por los personajes. Agrega que la ironía dramática “Es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa” (s. v. “ironía”). El soliloquio y el aparte son elementos que brindan información al espectador y que tienen la función de hacer resaltar las situaciones irónicas.

Sin embargo, en lo que hemos detectado, los acontecimientos irónicos en el drama, ya sean de contexto trágico o cómico según los ejemplos citados arriba, enfocan un solo eje de acción, representado por un personaje protagónico. El mismo personaje establece el contraste de sí mismo, de principio a fin. Edipo es sujeto de acciones: mediante su iniciativa trata de evitar una serie de hechos que tiene predichos. En este caso, la ironía está presente, ya que al evitar lo que le predice el adivino, los hechos concluyen de manera trágica. Por su parte, don García

¹⁵ [La *admiratio*] tiende, además de la *delectatio*, a conmover los ánimos, o quiere, en todo caso, despertar el interés del oyente (Lausberg 50).

¹⁶ Hablar de ironía trágica presupondría mencionar también ironía cómica. Por ello doy preferencia a la configuración de ironía dramática.

de *La verdad sospechosa* es también un sujeto de acciones e iniciativas, ya que se encarga de obtener algo en su provecho, pero mientras más lo hace, sucede lo contrario.

Pero lo que ocurre con Tello de *Todo es ventura* es diferente, hay otra perspectiva. A diferencia de los ejemplos teatrales citados anteriormente, en *Todo es ventura* el contraste está marcado por dos personajes: un hidalgo, Tello, y un caballero, Enrique. La ironía dramática está configurada de modo que son los personajes los que se encargan de crear un destino a otro personaje de poco relieve. La configuración de éste, Tello, está creada a partir de falsos reconocimientos y de caracterizaciones verbales. De esta manera, es el espectador quien determina que la información que ellos van creando en torno a Tello es falsa.

El tema de esta comedia es otro elemento irónico. Un hidalgo pobre termina colmado de riquezas por la suerte, y bien podría ser un análogo de la cita de Gautier: ¡Qué ironía la de un criado pobre y despedido colmado de favores por la suerte! O bien, ¡Qué ironía la de un hidalgo pobre, afortunado frente a un caballero lleno de desventuras! Estos últimos ejemplos son manifestaciones de la ironía del destino que Schoentjes llama pictórica. La ironía como principio estructural o narrativa es el modo o proceso del desarrollo de esa frase en el drama, ya que presentará los detalles de por qué el hidalgo es favorecido por las situaciones y el caballero no.

Expectativa dramática e ironía

Esta sección corresponde a la definición de la expectativa dramática, imprescindible por ser uno de los ingredientes esenciales y más elementales de todo el complejo irónico, además de ser primordial en el teatro.

Empezaremos con un acercamiento a la expectativa dramática: es una previsión sobre una serie de hechos. Las situaciones que vayan presentándose en la comedia provocan tensión. Los lances caballerescos, las reacciones de los personajes al recibir una noticia entre otros recursos son necesarios para atraer la atención del público o del lector-receptor y pueden emocionarlo, llevándolo posiblemente a la preocupación. Tensión es “un momento permanente de desequilibrio, como un estado intermedio entre lo estático y lo dinámico” (Román Calvo 108).

Olson explica que:

Toda preocupación lleva a la tensión. La relajación de la preocupación implica, tal como diría Aristóteles, el apaciguamiento del alma en su condición normal o natural, cosa siempre agradable. Y puesto que es agradable, la previsión que hacemos de ello es también agradable [...] (Olson 30)

De tal modo, estas emociones generarán en la audiencia o en el lector-receptor una serie de imaginaciones encaminadas al futuro de lo que presenta la situación teatral. En el caso de la comedia, si la expectativa no se cumple, generaría algo imprevisto:

También es agradable la plenitud o el cumplimiento de tal previsión. Cualquier exceso en esta emoción, particularmente cuando tiene lugar de una manera repentina, nos lleva [...] a la risa, porque lo repentino es siempre lo inesperado y porque las emociones inesperadas siempre son desbordantes. (Olson 30)

Esa es la expectativa, la cual en conjunto con la tensión configura la suspensión temporal, actitud tensa y expectante producida en el receptor (Beristáin *s. v.* “suspenso”). Según García Barrientos, el suspenso consiste estrictamente “en una detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación. Se trata, pues, de una pausa “llena” de contenido dramático (91)”.

Ahora bien, en el caso de la ironía dramática, la expectativa va a forjarse a partir de la situación, pero el objetivo no será cumplirla, sino efectuar lo contrario a ella. El cambio de

fortuna o peripecia harán su labor en este proceso, lo que dará lugar al golpe de efecto,¹⁷ que será el resultado posterior al cambio de fortuna. Lo inesperado contribuirá también al apareamiento de la ironía dramática. Lo inesperado es también un resultado del resorte dramático por ser sorpresivo.

Para finalizar, reitero que la ironía radica en el contraste de dos situaciones, sucesos, acciones o incluso personajes, en el caso del drama. La atención que se preste a las expectativas del público o del lector-receptor será también de vital importancia, ya que incide como un elemento esencial en la situación final que vendrá a marcar lo contrario de la situación inicial. Es por ello que la ironía dramática incide perfectamente en el suspenso.

La burla o lo cómico sería un elemento más dentro de ese complejo estructural, y en general, de la ironía verbal, retórica y filosófica. ¿Cómo se desarrolla la ironía dramática? Mediante el golpe de efecto, la sorpresa y el resorte dramático, que es el mecanismo que permite la dilatación o el paso de ironía pictórica a narrativa. Además, la ironía permitirá la articulación de las secuencias. En el drama, la ironía pictórica abre paso a la dramática. Al ser la ironía la base estructural, no se percibe inmediatamente; antes se observan en primer plano los equívocos y las acciones de los personajes, y se le descubre al final, cuando se reflexiona sobre la comedia.

¹⁷ Aunque parezcan términos muy cercanos, el golpe de efecto se diferencia claramente del cambio de fortuna porque es la incorporación, por parte del dramaturgo, “de escenas vigorosas cuya importancia y fuerza dramática provocarán que el receptor no pierda su interés en la obra” (Román Calvo 107).

COMEDIA NUEVA E IRONÍA DRAMÁTICA

En la época en que escribió nuestro dramaturgo, se conocía el término ironía como figura retórica, pues así lo registra Covarrubias:

Nombre griego εἰρωνεία [eirôneia], es una figura de retórica, cuando diciendo una cosa, en el sonido o tonecillo que la decimos y en los meneos, se echa de ver que sentimos al revés de lo que pronunciamos por la boca (s. v. “ironía”).

El cambio de fortuna tenía manifestaciones en la tragedia, según menciona Hernández Araico acertadamente:

Sin denominarse “ironía”, el cambio de fortuna en la tragedia antigua y la concomitante técnica de intencionada confusión con efecto de burla patética denotan un ánimo positivo de destrucción que a su vez parece exigir un complemento satírico, como en la comedia de Aristófanes (11).

Este peculiar elemento descrito por Aristóteles incluye la noción de lo contrario, legado quizá de la retórica y de la filosofía griega, y parece inseparable del complemento satírico que alude Hernández Araico, o en general del tono cómico o burlón. El cambio de fortuna — técnicamente peripecia— siguió manifestándose en la producción dramática hasta la época de Lope de Vega y ocurre dentro de la comedia nueva.

Ya en el siglo XVII, la comedia áurea llevó a cabo el desarrollo de técnicas dramáticas que en aquella época no se conocieron como irónicas, pero mantuvieron la estructura de la ironía dramática. Gracias a Lope de Vega y a sus seguidores, tales procedimientos dieron auge a la comedia nueva en el Siglo de Oro español. Para Hernández Araico,

A través del Siglo de Oro, el vocablo [ironía] definitivamente se asocia con un contexto cómico. De ahí que aún no se llame propiamente “ironía” la burla no risible sino trágica que experimenta el héroe al sentirse víctima de un destino preanunciado equívocamente —defraudado por la Fortuna o por otras fuerzas sobrehumanas con que el dramaturgo disfraza su propia sensación de contradicciones truhanescas que la vida parece jugarle al hombre (44).

Para Lope de Vega, el mejor de los desenlaces será sorpresivo o inesperado (“la solución no la permita/ hasta que llegue la postrera escena” [Lope de Vega vv. 231-235]; “Engañe siempre el gusto, donde vea/ que se deja entender alguna cosa/ de muy lejos de aquello que promete” [Lope de Vega vv. 302-304]).

Desde la perspectiva de la ironía dramática como contraste, y tomando en cuenta las definiciones de Schoentjes, Lope da con lo que llamamos resorte dramático; una vez expuesto el motivo, el dramaturgo (o poeta de comedias) tendrá que desarrollarlo de manera que no se prevea el desenlace. Para tal efecto, el dramaturgo tendrá que contradecir las expectativas de la audiencia y lograr el suspenso del espectador: “Engañe siempre el gusto, donde vea/ que se deja entender alguna cosa/ de muy lejos de aquello que promete” (Lope de Vega vv. 302-304).

Lope va configurando magistralmente la “fuerza halagadora de la ironía dramática que explica el éxito de la comedia del siglo de oro” (Hernández Araico 24). Además, el Fénix de los Ingenios incorpora elementos de distanciamiento necesarios, que Beristáin y Pavis han señalado, para que el público posea más información que los personajes:

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 sólo entiende lo que el otro dice. (Lope de Vega vv. 319-320; 323-326)

Por tal motivo, los apartes y los soliloquios serán de importancia capital en el desarrollo de la ironía dramática.

Ruiz de Alarcón sigue en *Todo es ventura* el marco y las pautas que ha desarrollado Lope de Vega en su *Arte nuevo*. Pero la genialidad del dramaturgo radica en las diferentes

propuestas que utilizó, como se verá enseguida, para complementar las técnicas dramáticas que siguieron también otros de sus contemporáneos en la comedia nueva.

ESTRUCTURA DE LA COMEDIA

La comedia está sustentada por una serie de propuestas dramáticas que la hacen una obra interesante, bien construida, como se verá en este apartado, y que ha tenido poca atención dentro del gran *corpus* del Siglo de Oro español. Algunas de esas propuestas son, principalmente, la invención del protagonista por los mismos personajes (González 65-66) y la suplantación del héroe (González 51). En cada jornada se aprecia cómo la ironía va siendo un componente de dichas propuestas, cuyo funcionamiento resulta muy complejo. Para tal efecto, en el estudio que prosigue se hará mención de qué propuesta (según las mencionadas por González) se identifica en cada jornada y de qué manera la ironía incide en ellas.

La estructura superficial es el nivel en donde se desenvuelven los personajes, lo cuales son individualizaciones ya reconocidas de cada uno de los actantes;¹⁸ esto es, una corporización de los actantes en los personajes tal como aparecen en el texto. En este nivel observamos la estructura discursiva del texto dramático: los motivos, el tema, la intriga (Román Calvo 86-87), o bien, “es la apariencia inmediata” (Beristáin *s. v.* “estructura”).

Los investigadores y estudiosos de la obra alarconiana no han advertido la compleja estructura de *Todo es ventura* a partir de la ironía para la que haré un acercamiento. Esta comedia está armada de un modo tan eficaz que nos hace pensar en una maquinaria. Cada pieza en ella es indispensable. La ausencia de un componente o elemento, por mínimo o pequeño que parezca, haría de *Todo es ventura* una comedia frágil.¹⁹

¹⁸ Para la definición de actante, sigo la propuesta de Anne Ubersfeld. Nos dice que un actante es una “relación entre términos más amplios que los de personaje o acción (43)”. De tal modo, el actante es una entidad dentro del modelo actancial que puede ser un personaje, abstracción, personaje colectivo, entre otros (*Vid.* Ubersfeld 42-51).

¹⁹ Este tipo de reflexiones nos remiten a Bergson, para quien lo cómico es “todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico” (56).

El enlace de las jornadas y situaciones está compuesto de manera que la sucesión e incorporación de elementos dramáticos sugieran un orden íntegro. El mecanismo de la suerte²⁰ se encarga de articular el entramado, y la ironía va a configurar la secuencia de la historia que se recrea y otros aspectos.

En esta comedia veremos dos tramas o fábulas:²¹ la de Tello y la de Enrique. La fábula de Enrique es la que va a desenvolverse primero. Se trata de un caballero que ha llegado a tal grado de pobreza que solamente se queda con dos criados, sin hacienda ni posesiones más que el vestido que lleva. Sin embargo, se ve en la necesidad de despedir a uno de los dos criados que le quedan. Tello se va, pero Tristán se queda con él. Posteriormente, la fortuna será adversa a Enrique a tal grado que sufrirá accidentes; paralelamente, será despreciado por Belisa, a quien pretende.

La fábula de Tello será paralela a la de Enrique. Vemos que este personaje es despedido por su amo, y en su búsqueda de mejores condiciones de vida y de un amo a quien servir; si primero parece que va a prevalecer la desgracia, finalmente va encontrando sucesos que le benefician. Se ve envuelto en enredos, en triángulos amorosos; se hace sirviente, se gana la confianza de poderosos, y termina con grandes recompensas, de manera completamente contraria a lo que él mismo esperaba.

Las situaciones en esta comedia son muy importantes, pues de ellas depende el curso irónico que afecta a los personajes principales. En el teatro, la situación es un momento dado en el devenir dramático donde se relacionan los personajes (García Barrientos 73). Además,

²⁰ El *Diccionario* de la Real Academia Española tiene entradas casi similares para “suerte” y “fortuna”, pues en ambas interviene el “encadenamiento de los sucesos considerados como fortuito”. Dramáticamente, el autor implícito nombrará como fortuna lo que ocurre a Tello, la racha de sucesos ventajosos para él.

²¹ Fábula es la realidad objetiva que vemos reflejada en la obra (Román Calvo 68).

aunque son varias situaciones las que intervienen en la comedia, las de vital importancia en esta investigación serán aquellas que contengan rasgos irónicos.

En conjunto con las acciones irónicas de los personajes, las situaciones son indispensables para la comprensión del complejo irónico. Éste puede estar latente al final de cada jornada, incluso después de cada situación, y se hace evidente cuando se analiza la comedia de principio a fin.

Primera jornada: Ser valiente por fuerza.

Planteamiento en peripecia y caracterización verbal

En esta parte del análisis, el modelo actancial será de utilidad para establecer las relaciones entre los personajes, así como sus acciones relevantes dentro de las situaciones.²² Debido a que la ironía dramática parte de un contraste e implica una exposición sobre un tema o caso determinado, con el modelo actancial se demostrarán las acciones e interrelaciones entre sí de los personajes principales, Tello y Enrique, también de Leonor y el Duque.

La participación y ejecución de las acciones serán importantes para el desarrollo del contraste dentro de la ironía dramática. El modelo actancial es una sintaxis capaz de generar un número infinito de posibilidades textuales. Esta sintaxis es “portadora de sentido y, en consecuencia, se halla directamente relacionada con los conflictos ideológicos” (Ubersfeld 48).

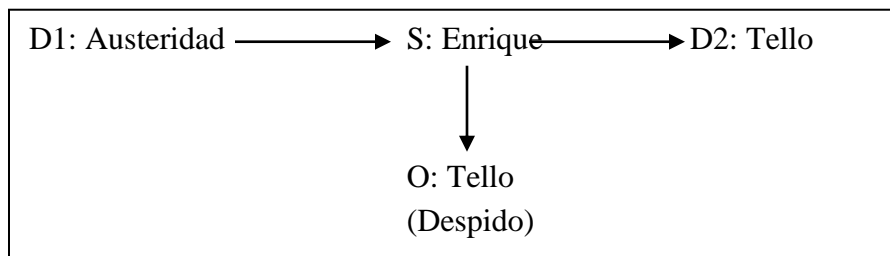
La situación inicial de la primera jornada y de toda la comedia viene marcada por el despido de Tello. Enrique habla con él y le dice:

²² Ubersfeld plantea que el análisis actancial “pone en claro no sólo la significación ideológica sino, más precisamente, los conflictos; este análisis permite determinar en el texto teatral el lugar exacto de la ideología y las cuestiones planteadas, si no las respuestas” (77) Tomo de Ubersfeld el esquema de los modelos, así como las abreviaturas (D1: destinador, D2: destinatario, S: sujeto, O: objeto, Op: oponente, A: ayudante).

Grande es Madrid: muchos buenos
 con quien medres hallarás;
 no puedes esperar más
 ya de mí que ir siempre a menos.
 Obligado estoy de ti;
 conmigo te has de perder:
*ningún bien te puedo hacer
 como apartarte de mí.* (Ruiz de Alarcón vv. 9-16; cursivas mías)²³

El contexto parece conducir a Tello a un destino incierto, inevitablemente desalentador, ya que un acontecimiento de esa magnitud presupone un colapso económico y emocional en el despedido, sólo por mencionar algunos efectos. Tenemos planteada de esta manera una peripecia en el sentido aristotélico, es decir, se le plantea al personaje una caída, una desgracia.

Así, pues, el inicio de esta comedia viene marcado por la aparición en el inicio de la obra de una expectativa que parece encaminar a Tello a un declive. Sin embargo, como señalan las cursivas, las palabras que dirige Enrique a Tello llevan un discurso ambiguo.²⁴ Enrique le ocasiona un mal con la intención de hacerle un bien.²⁵ El modelo actancial es el siguiente:



²³ Todas las citas de *Todo es ventura* proceden de la edición de Millares Carlo de las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Los números de los versos se anotan entre paréntesis y señalo en cursivas las partes que más sobresalen por su contenido irónico.

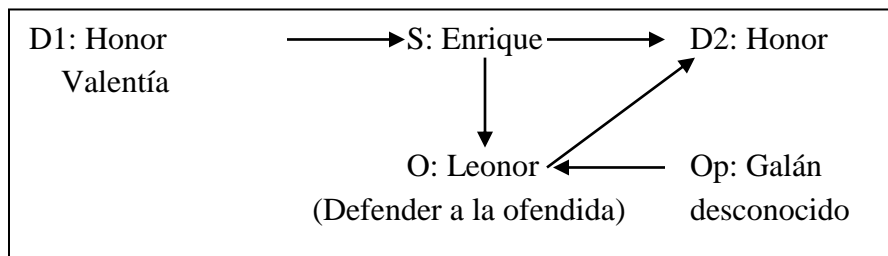
²⁴ Cuando a Tello lo sorprenda la buena suerte, el lector-espectador se percatará que, en efecto, Enrique ha hecho un bien al despedir a Tello. Posteriormente, en la segunda jornada, Tristán advierte la feliz consecuencia que Enrique hizo a Tello con despedirlo.

²⁵ González ya advirtió claramente este hecho ambiguo en el despido de Tello: “[...] se expresa aquí irónicamente una contradicción: lo que se recibe del sujeto [de Enrique] es simultáneamente un perjuicio y un beneficio (53).”

La pobreza (destinador) de Enrique le ha hecho decidir el despido de Tello (objeto y destinatario), compañero de Tristán, para no afectarlo. Podemos identificar esto como el momento inicial de la primera acción:²⁶ la expectativa que genera tal acción es de un destino incierto y difícilmente positivo para Tello. El soliloquio de Tello parece encaminar la expectativa hacia la pesadumbre que empieza a vislumbrar:

¡Bueno habéis quedado, Tello,
sin amo y sin un real,
sumado todo el caudal
en un vestido y un cuello! (vv. 57-60)

Éste será el inicio de la peripecia, cuyo proceso se fijará más adelante. En el mismo cuadro dramático (vv. 1-394)²⁷ empieza a visualizarse la línea de acción de Enrique:



Enrique demuestra su carácter valeroso, arrojado y noble cuando defiende a una dama, que ha confundido con su amada, de un desconocido. De esta situación dramática resultan dos acciones²⁸ que configurarán las líneas de Enrique y de Leonor: el caballero huye después de

²⁶ Sin embargo, este suceso puede plantearse también como un situación final, pues Enrique ha dicho antes que, después de pretender mucho en la corte (“mi larga pretensión me ha traído a tal estado” [vv. 3-4]) y no verse favorecido por la fortuna, se ve en la necesidad de despedir a los criados.

²⁷ Por cuadro dramático entendemos cada unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama, cada secuencia delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la continuidad temporal (García Barrientos 76). Para la distinción de los cuadros, adopto la división que hace Germán Vega (“En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón” 550). Especificaré el número de cuadro dramático en cada jornada y los versos que abarca entre paréntesis.

²⁸ La acción, de acuerdo con García Barrientos, se define como la estructura que se conforma por 1) una situación inicial, 2) la modificación intencionada de dicha situación, y 3) la situación final modificada (73).

matar al agresor²⁹ y Leonor se enamora, inesperada y exageradamente, de su defensor a quien no logró ver.

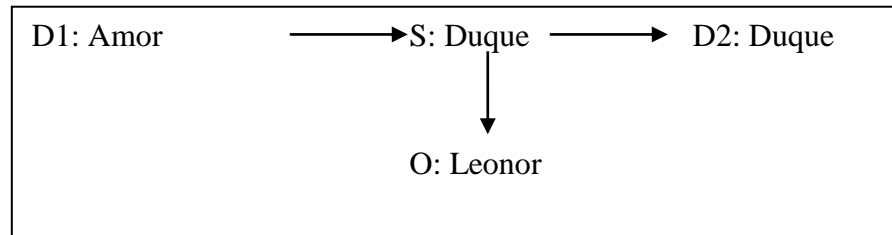
El primer incidente que encaminará la visión ideal de Tello es un gran enredo nocturno. En éste va a crearse el personaje heroico desde la perspectiva de una joven. El enredo que aparece en la primera jornada va a exponer cómo Enrique defiende a una dama de ser injuriada. Sin embargo, de este evento, la dama quedará enamorada de alguien a quien no vio. El suceso parte de un hecho real y de un hombre que evidentemente lo ejecuta. Tenemos así a Leonor que idealizará en Tello y no en Enrique todas estas acciones: “Aunque ella no lo sepa, construye con su imaginación un Tello que no existe en la realidad (González 71),” va “más allá de lo convencional”, como menciona el mismo investigador. La ironía fundamental se ha expresado atribuyendo a otro personaje acciones que no hizo, con lo que tenemos el contraste entre Tello y Enrique.

Después de este lance, acude el Duque al lugar de los hechos, y Leonor le pide que libere a su defensor si la justicia lo ha aprehendido. Leonor se da cuenta del crimen que ha ocurrido y se culpa de tal acto:

Duque, la causa soy yo;
si es verdad que me estimáis,
mostraldo agora; librad
a quien vida y libertad
arresgó por quien amáis. (vv. 160-164)

²⁹ Enrique se da cuenta de que ha cometido un crimen. En este caso, hay una crítica de las acciones personales: una razón individual, los actos de honor por ejemplo, no pueden colocarse por encima de una condición general: la justicia que aplica el Estado. González ha observado que “la línea heroica instaurada por el entusiasta noble se quiebra cuando el corolario de su actuación consiste en la huida. El tono ideal de la escena se confronta entonces con la realidad, que remite a una circunstancia específica en la que esta clase de actos están fuera de la ley” (54).

Pide al Duque que libere al preso, ya que la defendió. El Duque se presenta como el típico amante cortés: un caballero que sirve a su dama y realiza ciegamente lo que ella le ordena. Su esquema actancial queda configurado de la siguiente manera:



El arrestado es Tello, acontecimiento que viene a afirmar las desgracias que le esperan según la perspectiva del lector. No obstante, Tello es liberado ante la petición que el Duque hace al alguacil:³⁰

Y responded, si la fama
 culpare este desconcierto,
 que *os lo mandó el duque Alberto,*
 y *al duque Alberto una dama.* (vv. 265-268; cursivas mías)

Es indispensable prestar atención a este parlamento, ya que será el motivo de enredos e interpretaciones ambiguas de los personajes. Ocurrido el acontecimiento anterior, la situación de Tello resulta un efecto fortuito, casual, como lo han sido las anteriores. En consecuencia, la presentación de su suerte se ha hecho dramáticamente bien enlazada y representada, sin que pueda decirse que el personaje de Tello se desarrolla de manera incongruente. Aquí se percibe el cambio de fortuna del supuesto declive que Tello empezaba a experimentar. El Duque y Tello entablan ahora una relación amistosa. El Duque se empeña en considerar a Tello, ante la negativa de éste, como el defensor de Leonor y como héroe. Tello ve la insistencia del noble y, ante tal actitud, termina adjudicándose la proeza y crimen sin pensar en las consecuencias:

³⁰ La ideología dominante es la de los nobles, de los poderosos, como indica Maravall: “Los escritores barrocos predicán una y otra vez la sumisión a las leyes, cualquiera que éstas sean, el acatamiento a los príncipes aunque sean tiranos, a los magistrados y superiores, con expresiones que frecuentemente, superan el nivel de obediencia en otras épocas” (295-296).

¿Al fin tengo yo de ser
valiente por fuerza? Sí,
vaya: ¿qué puedo arresgar?
Quizá me viene a buscar
la fortuna por aquí. (vv. 297-301)

La expectativa formada a partir de la situación inicial va desarrollándose de manera contraria a lo esperado por el personaje, y aun por el lector-receptor. Gracias a un despido y a la aprehensión, Tello obtiene un poderoso amigo que lo salva de ir a prisión.

Acto seguido, el Duque lo nombra su sirviente. Se establece, por lo tanto, un golpe de efecto³¹ que contribuirá al desarrollo de la ironía dramática; lleva una carga insólita: un noble poderoso, además de intervenir en los procesos judiciales, recompensa a quien ve como héroe. El proceso que hasta aquí viene resultando de una serie de eventos encadenados puede identificársele con la ironía de situación, pues el personaje que se ve afectado por ellos lo considera producto del azar.

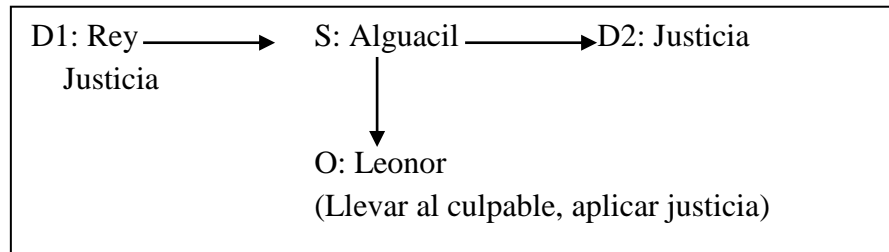
El cuadro segundo (vv. 395-590) nos muestra a un Enrique oculto junto con Tristán, el gracioso, que se esconde en un convento para no ser apresado. Allí, su pariente, el Marqués, les comunica la resolución que tomó el rey con respecto a la liberación que hizo el alguacil: “A los dos/ todos os disculparán; que el Duque anduvo galán,/ y anduvistes cuerdo vos” (vv. 515-518); aparentemente, esta situación finaliza con el juicio del rey.³²

³¹ El golpe de efecto es llamado también peripecia. Sin embargo, cabe aclarar que la peripecia “es el efecto de una acción precedente, es un suceso o una experiencia que produce un giro súbito e inesperado (un accidente, un hecho casual), que sorprende, que influye en los acontecimientos posteriores y en las pasiones y el carácter de los personajes, y que puede estar orientado en el sentido del deterioro de éstos, cuando les acarrea el infortunio, o en dirección hacia un desenlace feliz” (Beristáin s. v. “peripecia”).

³² También en esta situación, Enrique miente para librarse de la responsabilidad:

[...] a un mozuelo
dieron muerte desdichada.
Saqué en la cuestión la espada:
y así con razón recelo
como al punto, apresurado
huyó el agresor de allí

El golpe de efecto aparecerá en el cuadro siguiente (vv. 591-734), cuando los alguaciles van en busca de Leonor para llevarla al destierro. El alguacil tiene que apresar a un culpable del lance funesto:



La autoridad que se expone es la del rey, además del argumento del Duque: lo que parecía ser una actitud caballeresca, justa, propia de un caballero galante, vuelve de otra manera. Aquí se plantea el golpe de efecto en la situación que transcurre; la ironía se expresa en el juicio misógino del rey en que vuelve a la víctima en culpable.

El tercer cuadro de la primera jornada es una pieza clave dentro de la significación irónica que se viene planteando, ya que se desarrolla en un espacio que pertenece a Leonor, específicamente su casa. Tello se encuentra con ella, pues ha sido encomendado por el Duque:

[...] el Duque mi señor,
antes que parta de aquí,
ha de recibir por mí
de tu mano algún favor. (vv. 627-630)

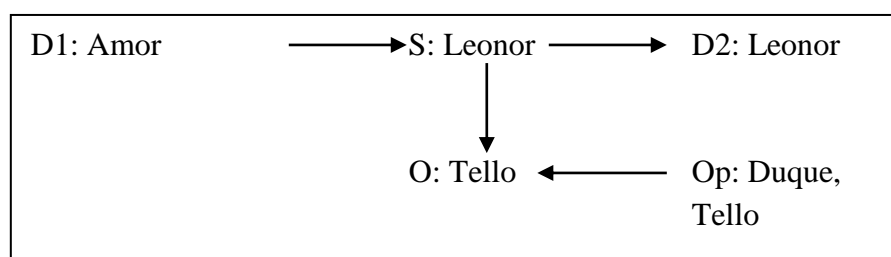
Sin embargo, es la misma Leonor la que nos brinda un elemento más para comprender la ironía de esta jornada. Tello fue el preso porque fue a quien el alguacil encontró primero, y posteriormente, fue liberado por intervención del Duque. Ahora bien, Tello es un héroe gracias al Duque, pero Leonor también se encargará de reafirmarlo:

que alguno me culpe a mí,
malicioso o engañado (vv. 479-486).

Aquel día desdichado
 que en tu casa, amiga, estuve,
 y gusto y ocasión tuve
 de irme a pasear al Prado,
fue Tello el valiente autor
de la hazaña que te he contado. (vv. 591-596; cursivas mías)

De esta manera, Leonor ha asegurado la visión ideal de Tello presente en toda la comedia.

El esquema actancial de Leonor queda configurado así:



Leonor se ha fijado en Tello como objeto de su amor, ya que él nuevamente se hace dueño de tal acción: “Sin verla, influyó valor/ en mí la hermosa Leonora (vv. 607-608)”. El Duque será un oponente a su deseo. Tello también será un oponente de Leonor, debido a que todavía no toma conciencia de su situación porque es un aliado del Duque.

Sin embargo, cuando los alguaciles acuden a casa de Leonor, y se informa de esto a los presentes, Tello piensa que han acudido por él; éste es el momento en que toma conciencia de la consecuencia de sus actos: “Pagaré yerros ajenos (vv. 663)”, dice en un aparte. Tal situación no hace más que preocuparlo. A pesar de que Tello conduce tales expectativas lógicas en sus apartes, Leonor es quien será castigada, según el alguacil que viene a apresarla. Ella advierte el cambio repentino de ánimo de su acompañante y cree que piensa en arrojarse en otro lance:

¡Qué descolorido está
 Tello! Mas que quiere hacer
 algún desatino es llano;
 que es demonio en cuerpo humano,

y me ha de echar a perder. (vv. 678-682)

Tello, por su parte, no palidece por tomar bríos, sino por miedo: “De miedo estoy sin color,/ y piensa que de valiente (vv. 689-690)”;

vuelve a ser ‘valiente por fuerza’. El intrínquilis de la jornada se encuentra en este cuadro por las siguientes razones: la ironía se logra debido a que existe la contradicción de un suceso esperado. Además, la ironía dramática se ratifica debido a la ambigüedad de una actitud; Leonor ignora realmente la preocupación de Tello, por lo que actúa siguiendo su visión ideal. Estos factores, lo inesperado y el temor oculto de Tello, favorecen la tensión de esta situación. El destierro inesperado de Leonor ya había sido anticipado por la resolución del rey,³³ pero permaneció en suspenso hasta este momento.

Esta misma situación, el destierro de Leonor, desencadenará la siguiente y el modo de proceder del Duque. El cuarto cuadro (vv. 735-942) se lleva a cabo en la casa del Duque. Para Tello, darle la noticia a su amo del destierro de Leonor no es un buen augurio, por lo que la relata de manera triste:

Tello: Pues la nueva desdichada
es forzoso darte, ha sido
que en este punto ha salido
para Alcalá desterrada
por el exceso del Prado
tu Leonora triste y bella:
y Belisa va con ella;
que su amistad la ha obligado
a que pretenda aliviar
así la pena que lleva. (vv. 895-904)

³³ Vid. p. 36.

Tello habla con angustia y tristeza sobre la suerte que le ha tocado a Leonor: “Ya ves en los indicios/ que te ha de pesar, señor (vv. 887-888). No sólo él piensa de esa manera, sino también los criados del Duque, quienes han advertido el favoritismo que goza el nuevo confidente del noble: “¿Mala nueva y de Leonor?/ no empuñaréis los oficios” (vv. 889-890).

Irónicamente, no ocurre de esa manera y tenemos dos situaciones irónicas: la alegría del noble y el ascenso de Tello al obtener dos puestos al servicio de su señor, criado y camarero³⁴, para sorpresa y envidia de los criados más antiguos:

Duque: ¿Y esa, Tello, es mala nueva?
Los brazos te quiero dar.
Pónganme el coche al momento,
de camino: a mi Leonora
sigamos, Tello; que agora
espero verme contento [...]
Tendré ocasión de servirla
y a Belisa; que pues va
con Leonora, ella podrá
en mi favor persuadirla;
que es la mejor tercería
la de una amiga. (vv 905-910; 923-928)

El Duque reacciona de manera contraria a lo que esperaba Tello: queda contento con la noticia del destierro y se alegra más cuando pide que arreglen su coche para ir en busca de Leonor y lograr la tercería de Belisa.³⁵ Sigue en su pretensión de conseguir a Leonor como objeto de su deseo; aprovecha una desgracia para llevar a cabo sus planes.

³⁴ Aunque “cámara significa aposento ordinario en cualquiera casa particular [,] cámara en las aldeas suele ser el lugar donde se recoge el pósito del pan y el de las tercias; y al que lo tiene a su cargo llaman camarero” (Covarrubias s. v. “cámara”). De tal modo, el camarero es una especie de administrador. Tello inicia su servicio ante el Duque como criado confidencial.

³⁵ Parr señala claramente que la fortuna y el nombramiento de Tello como mayordomo se deben a los caprichos del Duque: “Tello’s good fortune in “Todo es ventura” is owing entirely to the whims of the Duke, one of the “poderosos” [...] A prime example of a reward given arbitrarily and undeservedly is the stewardship bestowed on

Tello queda sorprendido con tal suceso, y en un aparte, menciona:

¡En lo que entendí
dar pena, contento di!
Todo, en efeto, es ventura. (vv. 940-942)

De esta manera, concluye la primera jornada, en donde se observa la ironía dramática, de principio a fin. Se involucran las expectativas que vienen a ser modificadas por eventos irónicos, que son los cambios de fortuna indicados al final de la situación modificada por golpes de efecto. Puede observarse también que el resorte dramático configura las situaciones e incluso toda la primera jornada en pequeña escala mediante la especificación del contraste de la suerte de Tello. Éste será identificado como el tema de la obra, mientras que el destierro de Leonor será uno de los motivos³⁶ de la obra.

En el resorte dramático estarán incluidas muchas situaciones irónicas que conducirán a Tello a su fortuna, a su buena suerte. La suerte en toda la comedia (incluyendo el contraste Tello-Enrique) es el tema literario que el dramaturgo eligió para establecer sus dos facetas.

Según Covarrubias, en el contexto histórico y social de la comedia lopesca, la suerte “algunas veces significa ventura, buena y mala” (s. v. “suerte”). Sin poder explicar la buena suerte en su trayectoria, Tello se da cuenta de que sobre él recaen hechos venturosos, imprevistos, inesperados:

Duque: Gentilhombre
sois de mi cámara, Tello.
Tello: El cielo esos años logre.
Duque: Esto es comenzar: mercedes

Tello for having brought the Duke good news –a thing of relatively small moment compared to the years of service rendered by the three other servants who are candidates for the post” (52).

³⁶ Sobre tema y motivo, Segre nos dice lo siguiente: “La extensión a la literatura del término ‘motivo’ ha revalorizado estos elemento como base de la definición: 1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente” (349). Por lo anterior, el destierro de Leonor es un motivo porque genera la secuencia de la suerte de Tello, además de que provee de significado a la jornada en la que se presenta.

esperad de mí mayores (Vase).
Tello: Prosigue lo que comienzas
y acaba lo que dispones,
Fortuna, pues por tu gusto
dan este giro tus orbes. (vv. 386-394, cursivas mías)

La buena suerte de Tello viene indicada por la referencia que hace a la Fortuna. Suerte, ventura y fortuna son palabras muy cercanas entre sí. En la época en que escribe nuestro dramaturgo, la suerte significa ventura, buena o mala (Covarrubias s. v. “suerte”). Recordemos también que la ventura es un acontecimiento inesperado o imprevisto, y nuevamente, la Fortuna es “Vulgarmente lo que sucede a caso, sin poder ser prevenido; y así decimos buena fortuna y mala fortuna” (Covarrubias s. v. “fortuna”). La mención que hace Tello de la Fortuna es la voz del autor implícito que justifica una situación de mejora progresiva sin que el personaje actúe de manera decisiva o tenga acciones que contribuyan a su ascenso.³⁷

Tello estaría representando la parte afortunada del binomio entre la fortuna y la desgracia, la buena suerte y la mala, la ventura y desventura; de Enrique, quien vendrá a completar esta oposición, sólo tenemos indicios de su ruina económica, de su huida y posterior resguardo en un convento. Sobre su fortuna o suerte no podemos saber más sino hasta las jornadas siguientes.

La atención se centra en Tello en esta primera jornada, pero hay que destacar que la caracterización se da gracias al Duque y a Leonor. El hidalgo despedido es un héroe, un valiente, un caballero para Leonor, mientras que para el Duque es un amigo, un noble, un

³⁷ Parr habla acerca del indeterminismo presente en nuestra comedia: “Alarcón uses the words ventura, azar, suerte and, of course, fortuna to express facets of the metaphysical concept of indeterminism” (48).

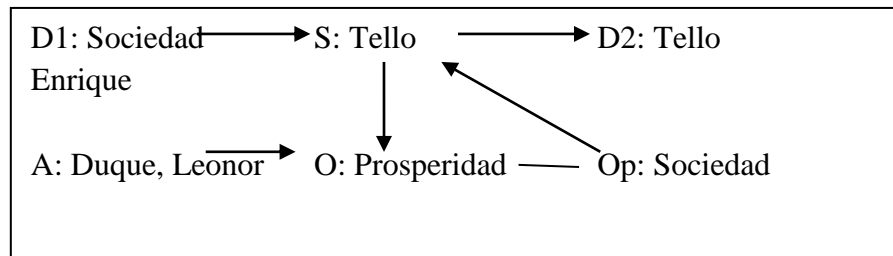
criado más para llevar a cabo sus pretensiones. Tello no toma conciencia de sus acciones; se deja llevar por esas características que se le tejen con el devenir de las situaciones.³⁸

Es por ello que la ironía en esta jornada tiene entre sus principales funciones la de crear un personaje ideal, distante del real que nos presenta la comedia. El recurso que se utiliza para esto es la caracterización verbal transitiva, es decir, una caracterización por medio del lenguaje que los personajes hacen de otro al describirlo. Esta caracterización dota a Tello de aspectos que no posee. Respecto a la caracterización de Tello por otros, Serafín González ya había hecho tales observaciones en lo que denomina invención del protagonista: “Considero que se puede afirmar [...] que el duque es uno de los personajes fundamentales para que el dramaturgo consiga dar a Tello las especiales características que lo distinguen como protagonista (60).”

Leonor es el otro personaje encargado de la invención de Tello: “Aunque ella no lo sepa, construye con su imaginación un Tello que no existe en la realidad” (González 71). Las consecuencias de tal configuración que hacen los dos personajes serán la base de la ironía que se presenta en la comedia. La invención de Tello gracias a Leonor y al Duque es un asunto irónico, ya que se da como un contraste entre lo que piensan de él y cómo es el hidalgo realmente. Si puede hablarse de idiosincrasia de Tello, entonces es esto lo que permanece oculto para Leonor y el Duque, o bien, lo ocultan.³⁹ El modelo actancial de Tello, hechas las aclaraciones anteriores, queda de la siguiente manera:

³⁸ El tipo de caracterización que hacen de Tello otros personajes es la que García Barrientos denomina caracterización verbal transitiva (175).

³⁹ Cabe aclarar que Tello sí relata su origen al Duque (vv. 309-366); pero el noble sobrepone su visión que tiene de él como valiente.



Tello va en busca de prosperidad, y a su buena suerte contribuyen Leonor y el Duque, con todas sus acciones que hemos visto. Por otra parte, las situaciones irónicas en esta comedia están impulsadas por las acciones de los personajes; éstas son: la fortuna de Tello, después de su despido; el destierro de Leonor después de enamorarse de quien considera su defensor, o bien, después de pedir al Duque un favor; y finalmente, la alegría del Duque por el destierro de su amada, que a su vez es una consecuencia de la anterior. Los golpes de efecto no hacen sino encauzar las expectativas hacia lo incierto (previsiblemente de manera negativa), para producir la tensión en el lector o espectador.

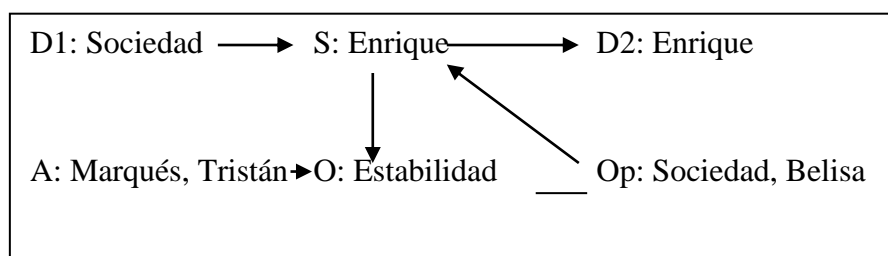
La acción que desencadena los hechos es el despido de Tello, mientras que las otras dos mencionadas son consecuencia de la misma, resultantes de la primera acción después de que los personajes se relacionan en una misma situación generadora de un enredo que propiciará el enamoramiento de Leonor.

El destierro de Leonor y el favorecimiento del Duque hacia Tello son situaciones irónicas perfectamente enlazadas que evitan una secuencia casual de los hechos. La primera ocasiona la segunda; como vimos anteriormente, el Duque no podría intervenir en la detención de Tello, ni a su posterior liberación si el noble no fuera impulsado por Leonor.

Ahora bien, lo que demuestran los modelos actanciales será de vital relevancia. Sujetos de acciones son Enrique, Leonor y el Duque. Estos tres personajes actúan, ejecutan acciones por sí mismos. Tello, sin embargo, actuará tomando en cuenta lo que el Duque y Leonor piensan

de él. Este personaje será, después de la intervención de Leonor y del Duque, sirviente de un noble y un aliado más para conseguir el objeto de su deseo.

Esta jornada se desarrolla de manera ágil. Dramáticamente, todas las acciones no están expuestas a la casualidad. El crimen de Enrique, por ejemplo, va a ocasionar que Leonor se enamore equivocadamente y la captura de Tello. A su vez, la orden de Leonor al Duque para liberar al preso será el antecedente de la aprehensión de Leonor, y después de esto, el entusiasmo del Duque para perseguir a Leonor.⁴⁰ En cuanto a Enrique, veremos que tiene su esquema de la siguiente manera:



Nos damos cuenta de que el actante Sociedad aparece como destinador de Enrique en su búsqueda de reconocimiento social y también de estabilidad económica. El actante Sociedad también aparece en la casilla de oponente debido a que tiene que enfrentarse a la adversidad que se le presenta para buscar un lugar dentro de la estructura social; además, también encontramos a Belisa, ya que ella no se interesa por Enrique (“me quiere y no le quiero” [v. 621]). El Marqués será quien lo ayuda, como lo hemos visto en esta jornada, pues lo acogerá a él y a Tristán.⁴¹ Pasemos al estudio de la siguiente jornada para ver de qué manera continúa el contraste entre Tello y Enrique.

⁴⁰ Tenemos aquí la *bola de nieve*, esto es “un efecto que se va propagando, de modo que la causa, insignificante en su origen, llega a alcanzar un constante progreso hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado” (Bergson 64).

⁴¹ El momento histórico del Siglo de Oro español corresponde a una etapa de “años de inflación y carestía de víveres” (Amezcuza 24). Mediante el destinador Sociedad que impulsa a Enrique y a Tello a buscar mejores oportunidades se dan a conocer “formas del absolutismo [que la comedia refleja] como materia prima dada para

Segunda jornada: Troquemos capas, y así con la tuya engañaré.

Falsa anagnórisis

Después de identificar la primera jornada de *Todo es ventura* como dinámica, la segunda va a dilatar la acción primordial que ya hemos visto; el despido de Tello y su creciente fortuna le traerá como consecuencia la envidia de los criados del Duque, acción que ha quedado en suspenso en la primera jornada y que, posteriormente, generará la transición a la siguiente.

Vemos, pues, el inicio de esta jornada con el arranque de envidia por parte de los criados del Duque, cuyas expectativas se formaron a fines de la primera jornada:

Duque: (A Fabio.) ¿Qué no harás esto por mí?

Fabio: Señor, yo soy un peón

que en la montaña nací:

tan caballerosa acción

en mi vida la emprendí.

Y pues del caballo infiero

que se dice el caballero,

Fernán Tello que lo es,

y está ya rico, los pies

vista de dorado acero.

Duque: (Ap. Esta es invidia.) [...]

¡Qué poco gusto sabéis

darme, necios, enfadosos,

cuando tan triste me veis!

(Ap. Todos están invidiosos

de Tello.) (vv. 943-953; 963-967)

La razón de la inconformidad de los criados, Fabio y Marcelo, es el favoritismo que el Duque concede a Tello. Los dos criados descontentos son los encargados de establecer la

dramatizar el dilema de los ideales impuestos incuestionablemente por el grupo dominante cuyo máximo representante es el rey (Hernández Araico 17).

siguiente expectativa: se vengarán de Tello por haber intervenido en sus planes, según se aprecia en el diálogo siguiente:

Fabio: (Ap. a Marcelo.) Desta vez han de vacar
los dos oficios, Marcelo.

Marcelo: (Ap. a Fabio.) Eso sí, coma las duras
el que come las maduras:
pues tiene con qué curarse,
ruede; que así han de mezclarse
con desdichas las venturas. (vv. 1036-1042)

Aparece una mención más sobre el tema de la fortuna de Tello, pues los criados se percatan de que el nuevo favorito es un afortunado.⁴² Esta situación lleva una crítica adjunta: detrás de la buena ventura de un favorito hay una serie de factores que demuestran ciertas injusticias y sesgos personales.

La buena ventura o fortuna de Tello se hace evidente para otros personajes, como Tristán, quien la advierte cuando averigua por mandato del Marqués lo que pasa entre el Duque y Leonor:

Marqués: ¿Qué tenemos?

Tristán: No sé, por Dios, qué te diga.

El Duque encarece mucho

de Leonor las tiranías;

mas ella no le desdeña,

supuesto que le resista.

Él parte agora a Madrid,

y en esta ausencia a servirla

se queda Tello, que es ya

quien más con el Duque priva.

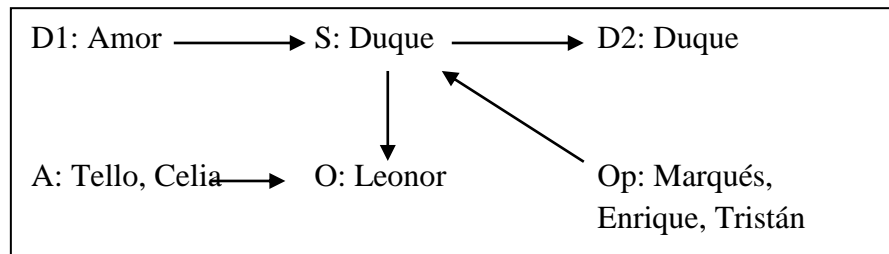
Don Enrique: Yo me huelgo.

⁴² Hay nuevos indicios sobre el continuo girar o rodar de la Fortuna. Tello ya lo ha indicado (“Fortuna, pues por tu gusto/ dan este giro tus orbes vv. 393-394”), y ahora lo repiten los criados inconformes. La fortuna se representaba con una rueda debido a la inconstancia (Covarrubias s. v. “rueda”).

Tristán: *Todo el bien
le debe a tu despedida.* (vv. 1587-1598; cursivas mías)

En esta jornada, la suerte de Tello aparece como consecuencia de su despido. Como Enrique señalaba desde el principio, le ocasiona un mal con la intención de hacerle un bien.⁴³

Por otro lado, vemos las relaciones que establece el Duque a partir de la observación de su comportamiento mediante la información que nos ha ofrecido el texto dramático:

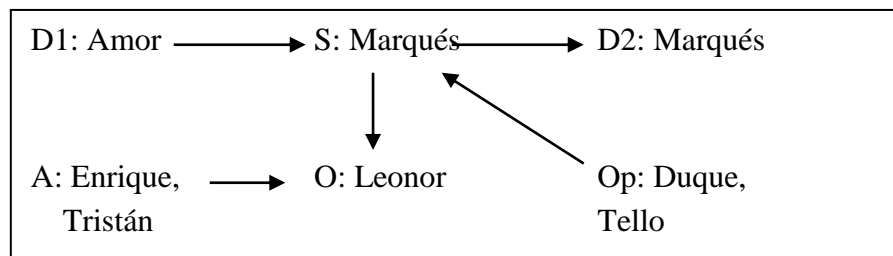


El esquema se ha iniciado desde la jornada anterior y ahora continúa presente. Además, aclara las relaciones del Duque con los personajes. Motivado por el amor, el Duque continúa el cortejo a Leonor. El poderoso noble tiene un ayudante más, a quien ha asignado dos puestos con un buen ingreso económico solamente por darle noticias que satisficieron su egoísmo en un momento dado.⁴⁴ También se vale de Celia, la criada de Leonor, a quien soborna para lograr su interés amoroso.

Observamos que hay un segundo pretendiente de Leonor, un Marqués, quien viene a ser pariente de Enrique. Este personaje actúa de manera disimulada y oculta su amor por Leonor, pues sospecha que su rival es el Duque. De esta manera, se da el triángulo amoroso en el que el Duque y el Marqués son rivales:

⁴³ Vid. p. 32. Esta situación había estado oculta para Enrique, Tristán y el Marqués. Por ello aquí aparece como ironía; la comicidad de este hecho radica en que la suerte de Tello mejoró al ser despedido por el caballero que iba en decadencia económica, por lo que parece una burla dirigida de Tristán hacia Enrique.

⁴⁴ El puesto de camarero queda vacante tras la muerte del encargado: “Ya el camarero acabó/ tan prolija enfermedad” (vv. 808-809). Marcelo y Fabio hablan sobre el “gobierno de ese oficio” (vv. 812-818). Según Covarrubias, la cámara “es la alcoba y aposento que tiene el techo de bóveda” (s. v. “cámara”). El camarero sirve al Duque en la cámara y administra la casa.



Así, el Marqués se sirve de Tristán para lograr sus pretensiones con Leonor. Entrega un recado a Tristán que va sin firma y será motivo de enredos. Tristán va encubierto. Se disfraza de borracho⁴⁵ hasta quedar irreconocible para los personajes, incluso los más allegados a él, como el propio Enrique. Tanto el Marqués como el Duque competirán por el amor de la dama, pero ella no demostrará interés por ninguno de los dos. Tenemos aquí el planteamiento de la ironía dramática a partir del contraste entre dos modelos en espejo en el que Leonor es el objeto de los dos nobles. Ambos tienen aliados que en el principio estuvieron juntos, es decir, Tello y Enrique. La suerte viene a plantearse como algo no estático, sino cambiante y contradictorio. Ahora Tello y Enrique han pasado a ser sirvientes y los nobles son quienes están ocupando el centro de atención.

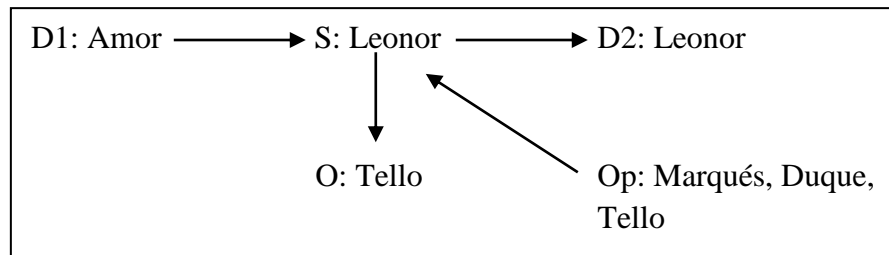
Por otra parte, en el tercer cuadro de la segunda jornada (vv. 1173-1628), el Duque encarga a Tello la vigilancia de Leonor.

Duque: Tú has de quedar,
Tello, a asistir a Leonor,
con poderes de mi amor
para servir y guardar. (vv. 1185-1189)

Tras la partida del Duque, la dama encuentra un momento oportuno para confesar a Tello su amor y también le relata su origen, pero el sirviente del Duque apenas presta atención a eso: “Tello: Triste quedo. / Leonor: (Ap. ¡Qué grosero! ¡Triste quedando conmigo! [...])” (vv.

⁴⁵ Si el “hombre que se disfraza es una figura cómica” (Bergson 38), entonces el efecto cómico se incrementa en esta comedia cuando observamos las ocurrencias y equívocos que provoca.

1321-1322). De esta manera, continúa el modelo actancial que había aparecido en la jornada anterior:⁴⁶



Leonor busca la forma de acercarse a Tello en cualquier momento, pero éste es un ayudante del Duque, quien le asigna encargos especiales, como el de vigilar a la dama; por tal motivo, Tello es un oponente al deseo de Leonor. El Marqués y el Duque van en pretensión de Leonor, por lo que también son contrarios al deseo de ella por Tello. Leonor en su empeño no tiene aliados.

El siguiente suceso importante es el recado sin firma que Tristán lleva del Marqués destinado a Leonor. El Marqués actúa con más prudencia que su rival, pues sabe que el otro noble lleva tiempo cortejando a Leonor:

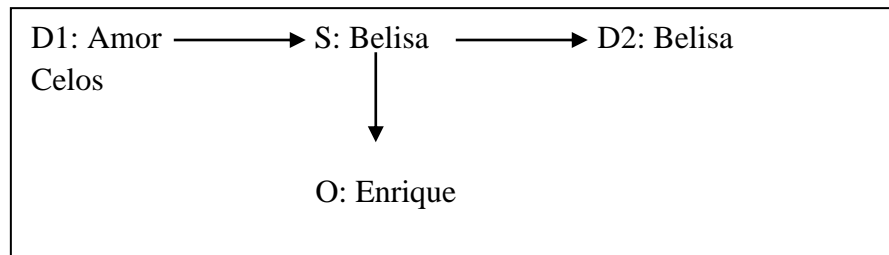
[...] en sabiendo
que el duque Alberto es amado,
dejaré, desengañado,
lo que engañado pretendo;
[...] que haber el Duque seguido
a Leonora me ha mostrado
que no está desesperado,
cuando no favorecido. (vv. 1081-1084; 1089-1092)

Sin embargo, en un descuido del gracioso, un sirviente de Belisa se apropia del recado⁴⁷ y se lo entrega a ella, por lo que despiertan sus celos y cambia de proceder respecto a Enrique,

⁴⁶ *Vid. supra*, p. 38.

⁴⁷ Bergson también habla del motivo de la carta. Un recado también puede generar comicidad, situación tras situación. Acerca del recado, como otra modalidad de la bola de nieve, el filósofo francés dice que consiste en

su pretendiente, y drásticamente hacia su amiga Leonor, pues Belisa piensa que Enrique manda el recado a Leonor y así interpreta que ella es la segunda opción.



La ironía viene planteada en la situación irónica, tanto en el *quid pro quo* del recado como en la situación que termina Tristán. El gracioso inicia fingiendo que es un borracho, pero termina siéndolo. Lo importante aquí es el vuelco inesperado en el comportamiento de Belisa, que a partir de elementos circunstanciales, se siente menospreciada, lo que despierta en ella el interés por Enrique:

¿No es bueno que estoy celosa?
¡Ah, condición codiciosa
sólo de la dicha ajena!
Huí cuando me seguía,
desdeñando y ofendiendo,
¡y ya me da pena huyendo
quien siguiendo me ofendía! (vv. 1678-1684)

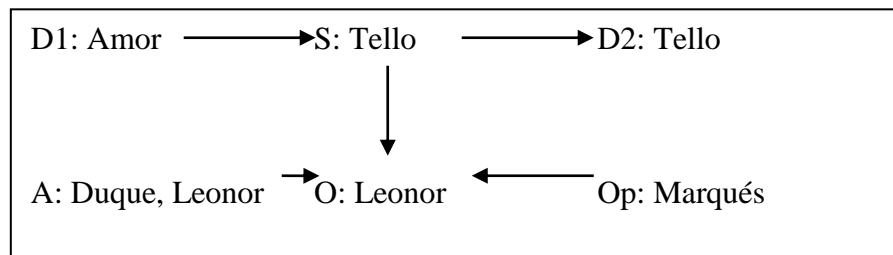
El amor y el odio están dentro de lo que puede ser mudable, inconstante, así como la fortuna. Belisa venía ignorando las pretensiones de Enrique, pero ahora empieza a actuar contrariamente.

En el quinto cuadro de esta jornada (vv. 1705-1892), Tello se da cuenta de las intenciones de Leonor:

que “cierto objeto material (por ejemplo, una carta) tenga una importancia capital para determinados personajes y haya que buscarlo a toda costa. Este objeto, que siempre se escapa de las manos cuando se le cree poseer, rueda a través de toda la obra, originando incidentes cada vez más complicados, más importantes, más imprevistos” (65). El recado que llega a manos de Belisa en *Todo es ventura* es motivo cómico porque genera acciones y equívocos.

Tello: Declaróse mi ventura,
 pues declarada, publica
 Leonora que sacrifica
 a mi humildad su hermosura;
 y en edad tan breve, amor,
 no hay gigante ya que iguale
 tu grandeza. (vv. 1705-1711)

Lo que este parlamento da a conocer es un nuevo cambio en el devenir dramático, ya que Tello mismo se presenta como un nuevo rival para los dos nobles. En este momento, Tello empieza a ser sujeto de una acción en la que Leonor es el objeto que destina el amor. Su actuación es ambigua, pues no olvidemos que es aliado del Duque. La expectativa creada de Tello a partir de su inactividad por Leonor y otros personajes trae consigo otro rumbo y crea tensión. El modelo de Tello, pues, queda de la siguiente manera:



Tello había sido rival de Leonor al ser oponente del objeto de su deseo, desde la primera jornada, aunque es hasta la segunda que sabe del amor que Leonor le tiene; él a su vez se enamora de ella. Tello se percata de una gran ventaja que Leonor le ha dado por sí misma. Nos damos cuenta también que el Duque ha preparado el camino para Tello al dejarlo con Leonor. De este modo empieza a configurarse el enlace de la segunda jornada con la tercera.

Posteriormente, se lleva a cabo una situación importantísima: el trueque de capas entre Enrique y Tello. Tello cumple con el encargo del Duque hasta el grado de quedarse vigilando el balcón de Leonor por la noche:

[...] soy mandado,

y a gran cuidado se obliga
el que sirve a gran señor,
porque el descuido menor
por gran delito castiga;
y más cuando recibidas
tengo dél mercedes tales,
que no son gracias iguales
arresgar por él mil vidas. (vv. 1752-1760)

Enrique, por su parte, lleva la misión de dar un recado a Tello y valerse de su ayuda en favor del Marqués. Le plantea a su antiguo criado y amigo la idea de suplantarle como centinela, ante lo que Tello accede:

Don Enrique: Pues dices que es el vestido
de todos tan conocido,
troquemos capas, y así
con la tuya engañaré
las espías.
Tello ¡Pensamiento
extremado! (vv. 1794-1798; cursivas mías)

En las palabras de Enrique puede advertirse el rasgo irónico, pues efectivamente tal propuesta generará una acción importante. Los criados desplazados por Tello se envidiaron de él por ser el favorito del Duque, así que planearon una venganza. Una vez que Enrique se hace pasar por Tello, ocurre el equívoco entre él, Belisa y Leonor.

Cuando Tello y Enrique cambian de capas por obtener favores entre ellos, los criados envidiosos confunden a Enrique con Tello porque llevaba la prenda del noble: “El vestido/ del Duque es tan conocido, / que engañarnos no podrá” (vv. 1855-1857). De este segundo lance de Enrique con dos agresores, resultará la acción más importante del segundo acto, misma que le dará la unidad.

Ahora bien, en esta segunda jornada, la ironía se presenta de varias maneras, todas con funciones dramáticas. Una de ellas es el triángulo amoroso de los dos nobles; compiten por el amor de la dama en discordia, pero ambos ignoran lo infructuoso de sus esfuerzos, ya que Leonor ha dado su predilección a Tello. Esta es una situación irónica, ya que la información que permanece oculta para el Duque y el Marqués es la inclinación amorosa de Leonor hacia Tello. Este arreglo estará latente en la segunda y tercera jornadas; tendrá su golpe de efecto hasta el desenlace, aspecto que propiciará el encadenamiento de las líneas de acción del Duque, el Marqués, Leonor y Tello.

La segunda situación irónica es el momento en que parte el Duque hacia la corte. El noble cree que Leonor se entristece porque él se va, cuando realmente la dama se preocupa porque piensa que Tello también partirá con su amo:

Leonor: (Ap. Ya no lo puedo
encubrir: sin alma quedo
si Tello también se va.) [...]

Duque: Mi partida habéis sentido:
claro está que amor tenéis.

Leonor: ¿Yo la siento? ¿En qué lo veis?

Duque: No es vuestra pena muy poca,
pues al corazón os toca:
mi bien, ¿qué color es ésa?

Lo que la cara confiesa,
¿por qué lo niega la boca? [...]

Leonor: (Ap. Como me dejes a Tello,
no vuelvas acá en tu vida.) (vv. 1288-1290; 1293-1300; 1319-1320)

Esta situación ocurre nuevamente debido a que hay una interpretación del ánimo de un personaje por otro; el Duque ignora la preocupación real de Leonor. Esta situación irónica también es esencial para enlazar la decisión que tomará Leonor en el desenlace.

La segunda jornada extiende las líneas de acción de dos personajes que aparecen en la primera: Leonor sigue enamorada de Tello a quien ahora conoce parcialmente. El Duque continúa configurando al mismo personaje a partir de ideas que no reflexiona; su actuación y, especialmente, la manera en que lo nombra su representante en materia amorosa de Leonor, impulsan a Tello a que tome la decisión de amar también a la misma dama. La ironía de la relación Duque-Tello puede explicarse mediante la distancia existente entre lo que es Tello y lo que cree el Duque acerca de él, caso que también puede aplicarse en la relación Leonor-Tello. La consecuencia de esto es el ascenso de Tello en sociedad, además de que la ironía de esta situación conduce a que el mismo Duque pase a ser aliado de Tello al quitarse de la casilla de oponente, caso que será evidente en la tercera jornada.⁴⁸

El Duque es uno de los personajes encargados de la conformación del héroe. Todo lo que este personaje ha dado a Tello se debe a impresiones, además de que no pone en duda, no reflexiona la manera en que las situaciones ocurren. También resalta su actitud egoísta e interesada, aspectos que favorecen la aparición de la ironía al final de la comedia. Así, pues, la ironía que recae en este personaje aristocrático se deduce al analizar su trayecto dramático, ya que él mismo “contribuye a que Tello, su contrincante, vaya ocupando poco a poco una posición de fuerza (González 60).” Lo que tenemos finalmente del noble es una caricatura, por ser impulsivo, por intervenir ante la justicia en la liberación de un preso, por recompensarlo y especialmente, por propiciar que Tello le aventajara —y ganara al fin— en la obtención de la dama pretendida.

Ahora, si hablamos de la importancia del vestuario, veremos que es capital para el desarrollo de los enredos. Primero lo observamos en Tristán, y después en Tello y Enrique. El de mayor repercusión es el de estos últimos, como a continuación se verá.

⁴⁸ *Infra*, p. 58.

La venganza de los criados envidiosos resalta de manera significativa. En toda la jornada, los criados del Duque se encargan de dirigir las expectativas hacia un posible derrumbe en la racha de buena suerte que favorece a Tello. Tales expectativas no hacen sino conducir a un bien logrado golpe de efecto, que dramáticamente está constituido por una falsa anagnórisis; las continuas repeticiones sobre lo conocido del vestuario, es decir, la capa que el Duque entrega a Tello, dan indicio sobre su importancia para efectuar la acción.

En repetidas ocasiones, los personajes alrededor de Tello no ponen en duda su identidad al reconocer su capa (“*El vestido/ a la luna es tan lucido,/ que pude reconocello.*” [vv. 1718-1720]; “y esta ocasión me obligó/ a ponerme *este vestido/ tan vistoso y conocido...*” [vv. 1785-1787]; “*El vestido/ del Duque es tan conocido,/ que engañarnos no podrá.*” [vv. 1854-1856]; etc).⁴⁹ Dramáticamente, este aspecto repetitivo tiene un gran acierto, pues la identidad de Tello a partir de un rasgo en particular, la capa, se vuelve mecánico o automático, hecho que asegura la comicidad de la situación posterior.⁵⁰

El golpe de efecto sustancial en esta jornada es el intercambio de capas, que irónicamente había fraguado Enrique; la desgracia reservada para Tello viene a recaer sobre su antiguo amo, quien resulta herido. En esta situación, Enrique suplanta voluntariamente a Tello a pesar de que éste advierte lo arriesgado de tal empresa.⁵¹ Tal acción resulta irónica, ya que Enrique busca su suerte y le llega lo que se ha estado indicando que padecerá Tello. La ironía

⁴⁹ Cursivas mías.

⁵⁰ La repetición es indispensable para el logro de la comicidad. Es cómica la repetición periódica de una palabra o de una escena (Bergson 34) y también lo es la situación o combinación de circunstancias “que con ligeras diferencias se reproduce en muchas ocasiones, cortando el curso cambiante de la vida” (Bergson 70).

⁵¹ Retomo el concepto de suplantación que González ha indicado en su investigación: “[...] podemos llamar la suplantación del héroe, en la que un personaje sin mayores cualidades usurpa el lugar del personaje que realmente posee virtudes por encima de los demás (82).” Aunque ciertamente este comentario está enfocado en Tello, observo que esta suplantación contribuye al proceso del falso reconocimiento que se efectúa en la segunda jornada. En este caso, el personaje heroico está suplantando a Tello y a la vez observamos las cualidades audaces de Enrique, quien sale victorioso y herido en el percance.

dramática resulta aquí debido a la ignorancia de Enrique de esos factores, que no han permanecido ocultos para el público o lector-receptor.

La complejidad dramática de esta jornada se da también por una sucesión de equívocos que amplían el enredo inicial. Enrique habla con Leonor, y cree que ella lo confunde con el Duque. Enrique lleva la capa del Duque, por lo que la dama cree que habla con Tello. Éste ha advertido a Belisa que salga a escuchar a Enrique, pero sus celos aumentan cuando lo escucha hablando con Leonor. En cuanto a las demás acciones, observamos que las de tipo amoroso conllevan también una carga irónica, especialmente la actuación de Belisa, quien se interesa por Enrique cuando antes no lo estaba.

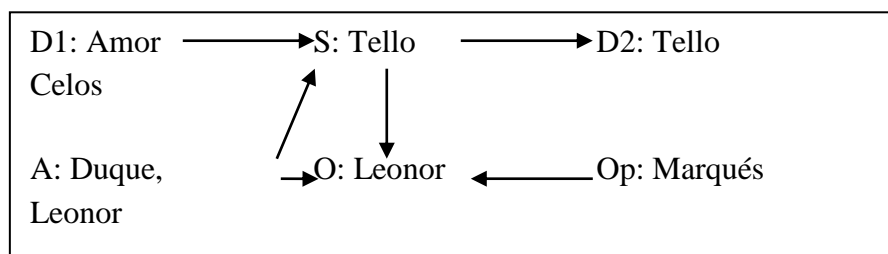
La peripecia que aconteció en la primera jornada ha tenido un giro gracias a la aparición de un golpe de efecto que resulta ser la falsa anagnórisis. Si Tello en principio empezaba a pensar en su desgracia, ahora toma conciencia de que está siendo favorecido por situaciones inesperadas. Tal comprensión de ese vuelco inesperado lo ha hecho seguir el rumbo que le han deparado los acontecimientos. El contraste Tello-Enrique se ha acentuado, ya que se repiten las situaciones que favorecen a Tello en tanto las desgracias de Enrique aumentan.

Tercera jornada: Todo es ventura. Plenitud irónica

En el cuadro inicial de la última jornada (vv. 1893-1944), Leonor se entera de los celos de Belisa (“¿Qué Belisa está celosa/ de don Enrique por mí?” [vv. 1893-1894]) y en el siguiente cuadro (vv. 1945-2148), Tello empieza a actuar como un enamorado más de Leonor, cuando la ve entrar con el Marqués:

Ya ha llegado mi Leonor,
y el Marqués con ella. ¡Cielos!
¡No tanto incendio de celos!
¡Basta abrasarme de amor! (vv. 1985-1988)

Es en la última jornada cuando se da el seguimiento a la acción de Tello como amante decidido a luchar por Leonor, impulsado por los celos. Tomando en cuenta los sucesos presentes en esta situación, y también los demás de jornadas anteriores, podemos establecer que el modelo actancial de Tello continúa en esta jornada:⁵²



En la tercera jornada, Tello toma la decisión de buscar la mano de Leonor. Tiene la ventaja de haber sido afortunado por una serie de eventos azarosos y de ser el predilecto de Leonor. En el cometido que se propone, Tello ha de encontrarse como adversario al Marqués. El Duque ha pasado a ser uno de sus aliados, ya que es quien más favores le ha dado, y por lo

⁵² Tello se propone ser un contendiente por la mano de Leonor después de conversar con ella y saber sus intenciones en la segunda jornada. *Vid.* p. 52.

tanto, ha contribuido a su buena suerte. Irónicamente, fue el mismo Duque el responsable de quedar configurado como aliado.

Sin embargo, cuando Tello habla celoso con Leonor, ella le advierte que están en la iglesia, un espacio público: “Que te están oyendo advierte: / no nos echas a perder” (vv. 2037-2038); pronto llega el Duque quien se detiene a escuchar la plática entre los dos. Tello no se percató inmediatamente de eso, a pesar de las señas que le hace Leonor, y cuando se da cuenta, no espera más que una riña con el Duque por oír sus celos.

A pesar de que esa es la reacción que se esperaría del Duque, y por ende es la expectativa, según la conducen Leonor (“El Duque nos oye.” [v. 2070]) y Tello reiteradamente (“¡Cielos!/ Él ha entendido mis celos./ ¡Perdido soy!” [vv. 2070-2072]), el noble actúa de manera contraria, irónica, exagerada; no cambia su opinión respecto a Tello. Por el contrario, el Duque cree que su leal sirviente discutía con Leonor cumpliendo con su labor delegada en beneficio de su amo: “Celos le pide por mí: / ¡qué fe y amor de criado!” (vv. 2053-2054).

Ante la fatalidad que Tello esperaba por su conducta sin mesura (nos lo dicen sus apartes: “Aquí es mi muerte” [v. 2085]; “Todo lo ha oído” [v. 2089]; “Sin duda quiere sacarme/ de la iglesia a castigarme” [vv. 2090-2091]; “Que por más que lo procuro,/ no he de poderme escapar” [vv. 2103-2104]; etc.) recibe felicitaciones del Duque, quien lo defiende como un criado y amigo ejemplar:

¡Ah, buen Tello, ejemplo extraño
de prudencia y de valor,
pues sin querer el dolor
quieres remediarme el daño!
[...]
Dame esos brazos. Bien vi
que con Leonora reñías,
y enojado le pedías

celos del Marqués por mí.
El valor es conocido
de tu brazo y de tu pecho,
Tello amigo: bien has hecho;
que sin hacerme entendido
quiero proseguir mi intento,
y el del Marqués estorbar. (vv. 2121-2124; 2133-2138)

Vemos otra vez la aparición de la ironía dramática. El mecanismo presente es el mismo que hemos puntualizado en las jornadas anteriores; lo que el Duque ignora es que Tello se ha vuelto su rival y que la situación que ha observado es realmente un arranque de celos de Tello. Este autoengaño del Duque viene configurado por la ignorancia de que Tello es su rival; porque presenció parcialmente tal escena; y porque cree que Tello lo defiende por encima del Marqués con los poderes de su amor que el Duque le ha delegado desde la segunda jornada.⁵³

El proceso irónico que se presenta con esta situación mencionada viene a ser parte y consecuencia de la invención del personaje que hace el Duque. La ironía es detectada por el lector-receptor que sabe los acontecimientos que han permanecido ocultos. Gracias a este suceso, Tello se sobrepone a la circunstancia:

Sí, señor;
con él la vi, y, ¡vive el cielo!,
que a no enfrenarme el recelo
de que la diera a tu amor
el saber la causa enojos,
que yo hiciera que el Marqués
donde tú pones los pies
no pusiera más los ojos. (vv. 2125-2132)

⁵³ De la relación entre Tello y el Duque en esta jornada, comenta González: “Se manifiesta, a fin de cuentas, que [Tello] no es un hombre de lealtades y que pesa más en su ánimo el amor. No tiene por cierto que preocuparse demasiado en guardar las apariencias con el duque, ya que éste, aun ante las evidencias de que Tello ama a Leonor, continúa considerándolo su aliado y no deja de sorprenderse gratamente de la fidelidad que él cree que le profesa su criado” (81).

En el tercer cuadro de la tercera jornada y último de toda la comedia (vv. 2149-2810), hay una fiesta de toros, relato metadieético de Leonor, en el que Tello participa como torero, y cuyos lances “han de dar/ o risa o admiración (vv. 2195-2196)”, según comenta Tristán. Pronto llega Leonor a su casa, y tras ella el Duque. La dama entonces decide entretener al noble relatándole las hazañas de Tello como buen jinete y torero, a pesar de que él participó sin tener conocimientos ni destrezas de esa afición. Sin embargo, Belisa deja sola a Leonor con el Duque, y Celia hace lo mismo, ya que fue sobornada por el noble.

En las acciones que ambas mujeres ejecutan, hay otro proceder irónico. El contraste ocurre aquí entre lo que hacen y lo que dicen, ya que verbalmente apoyan a Leonor, pero con sus acciones están incitando al Duque a aprovechar la ocasión.⁵⁴ Así, el Duque persigue de manera licenciosa a Leonor.⁵⁵

En el momento más crítico, llega Enrique convaleciente y se apresta a defender a Leonor a pesar de la circunstancia en la que se encuentra. Arrebata la espada a Tristán para defenderla:

¡Ay, cielos!
Doña Leonor pide ayuda.
Dame esa espada. (vv. 2679-2681)

Tello también ha entrado en escena, pero decide no intervenir, pues ambos contendientes han sido sus benefactores:

Si es el uno mi señor,
el otro también lo ha sido.
Uno mi dama ha guardado,
a otro debo lo que soy. (vv. 2693-2696)

⁵⁴ Cabe destacar que tanto Belisa como Celia son ayudantes del Duque.

⁵⁵ Al respecto del Duque, González comenta: “[...] en la última jornada de *Todo es ventura*, cuando el duque intenta poseer a Leonor por la fuerza, queda al descubierto que lo que lo mueve es el deseo carnal y que ella es considerada como un simple objeto sexual [...]” (67).

En la pelea entre Enrique y el Duque hace entrada el Marqués, quien defenderá a su familiar lisiado. A fin de cuentas, Tello no participa en la lucha entre el Duque, el Marqués y Enrique; toma la decisión de no defender ni entrometerse en esta disputa. Esta parte mantiene en conflicto la expectativa de un Tello heroico que parecía dispuesto a todo para lograr su propósito con el Tello inicial de la comedia. Observamos que lo esperado no se cumple.

La ironía llega en este momento a su plenitud, ya que el tema de la fortuna es sometido a su máxima tensión, al igual que las líneas de acción de los personajes. Hay una incertidumbre sobre el porvenir, ya que en el enfrentamiento entre Enrique, el Duque y el Marqués resulta el clímax de la comedia; Tello conduce una expectativa en la que no tendrá parte en cuanto a obtener la mano de Leonor, según sus reflexiones. Se repite de igual modo una situación que habíamos visto al inicio de la comedia cuando notábamos que Enrique era quien se lanzaba en la defensa de Leonor.

Otro detalle que puede advertirse es que el Duque ha puesto al descubierto rasgos que muestran su carácter prepotente y altanero, en tanto que Enrique gana en heroicidad:

Duque: ¿Sabéis dónde habéis entrado?

Enrique: (Ap.) ¡El Duque es!

Duque: ¿Sabéis quién soy?

Don Enrique: Bien lo sé; pero ya estoy
con justa causa empeñado.

Duque: ¡Muera el que se me ha atrevido!

Leonor: ¡Viva el que guardó mi honor! (vv. 2687-2692)

Sin embargo, antes de que terminara el enfrentamiento entre los tres personajes aludidos, Leonor los separa e interviene para decidir entre ellos quién será el merecedor de su mano. La situación final y el desenlace vienen a afirmar el sentido irónico de toda la comedia, mediante el último golpe de efecto: la elección de Tello como esposo que hace Leonor, hecho

sorprendente ya que él no había participado en la lucha y ni siquiera fue visto como rival por el Duque y el Marqués. La decisión de Leonor no es una casualidad, ya que ella misma había dado su elección por Tello desde la segunda jornada, además de que conoce las rivalidades entre los dos nobles.

Tello es un personaje que enlaza las situaciones.⁵⁶ En su caso, vemos que es consciente de que las desventuras no le ocurren a él, sino a Enrique. Este contraste, pues, es elemental para comprender que lo que se está presentando en la comedia tiene un cariz oculto. Cada jornada termina con un suceso en el que Tello sale victorioso; las palabras “Todo es ventura” se encargan de constatarlo, al mismo tiempo que señalan la comicidad de los hechos.

Sin embargo, estas palabras, que generalmente enuncia Tello al final de cada jornada, son las que el autor implícito emplea para criticar el acontecimiento y hacer un guiño al lector-receptor de que el personaje se equivoca, ya que tales acciones favorables para él no son producto del azar, sino de un complejo entramado de perspectivas, visiones ideales o subjetivas. Creo que ahí reside la ironía dramática de toda la comedia, y para hacer tal detección, no hay que olvidar que lo planteado hasta el fin de la comedia es diferente de lo que ocurre al principio, ya que el despido de Tello culmina con su bienestar en el amor y en la fortuna.⁵⁷

La comedia nos presenta una recreación sobre la fortuna que se obtiene gracias a las impresiones u opiniones que tienen ciertos individuos, especialmente los aristócratas. La

⁵⁶ Conviene resaltar aquí que Tello es una interferencia, y tal interferencia será de vital importancia para toda la comedia. Bergson dedica especial atención a la interferencia de series: “Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos [...]” (74). El equívoco es una de las formas en que puede presentarse el efecto cómico. En *Todo es ventura*, la trama está formada a partir de un gran equívoco en la agresión de Leonor.

⁵⁷ Respecto a Tello, es difícil tomar una postura que lo describa como héroe, pero es evidente que no se trata de un gracioso o “galán y gracioso” al mismo tiempo (Frenk XXI; Vega García “El último Alarcón” 97). Parr lo ve como antihéroe, con lo cual tampoco estoy completamente de acuerdo: “Tello is clearly a sort of “pícaro”, not unlike Lazarillo; the beginning of the play indeed recalls the third chapter of the Lazarillo, the episode concerning the impoverished “hidalgo”. Not only does Tello not do anything positively noble, but he lies by accepting other persons actions as his own. He is more nearly an antihero than a hero” (Parr 50).

desgracia en el contraste Tello-Enrique viene representada por este último, quien cuenta, quizá, con el linaje y los méritos caballerescos, pero tiene que hacer frente a una serie de situaciones adversas.⁵⁸

La ironía dramática configura la secuencia de las acciones, así como también el peculiar contraste entre Tello y Enrique y la importancia de tomar todos esos factores en conjunto para entender lo que realmente ocurre. La gradación⁵⁹ *in crescendo* permite el orden causal de las acciones. Toda la comedia es un juego de contrastes: Tello, que espera un futuro poco alentador, finaliza superlativamente recompensado gracias a acciones que no emprende. Enrique, que es un caballero, va de mal en peor: mal económicamente, mal en el amor, mal en la salud, y para colmo de males, no tiene el papel protagónico.⁶⁰

Hay que señalar, en primer lugar, que la ironía dramática va a manifestarse en la manera en que dos personajes configuran al supuesto héroe. Por eso insisto en la caracterización de Tello por el Duque y Leonor.

En segundo lugar, la ironía dramática va a desenvolverse en la trama, que recrea a la fortuna como un hecho fortuito. La ironía en el resorte dramático se manifiesta a través del contraste Tello-Enrique. La tensión insiste en la superlativa buena suerte de Tello, pero al mismo tiempo, se presenta a Enrique como la contraparte de todo esto, ya que es quien sufre

⁵⁸ La actuación de Enrique está representando las ideas de la nobleza que expone Ruiz de Alarcón, por ejemplo, en *La verdad sospechosa*: “Don Beltrán: [...] sólo consiste, en obrar/ como caballero, el serlo [...] Pues si honor puede ganar/ quien nació sin él, ¿no es cierto/ que por el contrario puede, / quien con él nació, perdello? (Ruiz de Alarcón *La verdad sospechosa* vv. 1402-1403; 1417-1420).

⁵⁹ Este recurso es el que anteriormente se mencionó como bola de nieve, cuyo nombre se debe a Bergson. La gradación es una figura retórica “que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso [...]” (Beristáin s. v. “gradación”).

⁶⁰ “Estamos ante el único caso en que el protagonista no se destaca entre los demás personajes de la comedia por sus cualidades de nobleza” (González 51).

múltiples penurias.⁶¹ Como han señalado los estudiosos de esta comedia, Enrique es el personaje que ha mostrado más indicios de nobleza, además de superar muchas pruebas.⁶²

Por su parte, Tello está en continua búsqueda de mejorar su situación, y en esa búsqueda, se encontrará en dificultades en las que le será difícil tomar una decisión, por lo que tendrá una actitud indecisa y ambigua (González 80). Esto es lo que ocurre cuando Tello conoce al Duque: se aprovecha de la situación para decirle que es el defensor de Leonor, ya que tanto ella como el aristócrata lo empujan a eso. Además, esa situación se repite cuando el Duque presencia los celos de Tello ante Leonor. Tello actúa con la misma indecisión y temor hasta que el Duque habla y le dice que es un servidor leal y ejemplar, cuando sabemos que no es así.

La ambigüedad e indeterminación de este personaje, sin embargo, creo que tiene su función medular cuando lo contrastamos con Enrique. A través de la oposición Tello-Enrique, Ruiz de Alarcón lanza una crítica contra el arribismo cortesano, que ha sido bien apuntada por Parr:

It clearly has an ambiguous connotation. Perhaps what we have in this instance is an illustration of how a worthless fellow can at times succeed in society through sheer luck, even though lacking in merit. This, in itself, implies a criticism of society by laying bare its superficiality – how society, through those in positions of power and influence, rewards on purely apparent merit without investigating background and motives (51).

Es por eso que Ruiz de Alarcón desarrolla el principal contraste irónico entre Tello y Enrique para recrear el mecanismo de la suerte en la comedia.⁶³ En *Todo es ventura* se expone

⁶¹ Enrique es un personaje que ha mostrado más indicios de nobleza. Según Parr, “In *Todo es ventura*, Enrique is the only “galán” who behaves nobly, even though somewhat more rashly than necessary in killing the man who had insulted Leonor. He is made to suffer for this throughout the play, both physically (his wound) and spiritually (Belisa’s indifference) [53].”

⁶² Lleva una actitud de lucha y hasta de resignación, por ejemplo, cuando ha perdido la esperanza de que Belisa le corresponda: “[...] ya con Belisa doy/ mi esperanza por perdida (vv.1813-1814)”. A pesar de la actitud heroica o caballerisca de Enrique, igualmente resulta ambigua, ya que aunque muestra los valores ideales de la nobleza, también revela su interés personal cuando huye y no enfrenta la responsabilidad que cometió en el enredo inicial (González 56).

⁶³ Con esto llegamos a lo que Parr señaló sobre *Todo es ventura*: “The play deals with chance in such way as to show a seeming lack of coherence in the way luck comes to a person (50)”.

la situación de los nuevos cortesanos o favoritos y la crisis de los nobles que entran en decadencia. Enrique es noble y ha permanecido largo tiempo como pretendiente en la corte.⁶⁴

Al igual que Tello, también busca estabilidad económica y social, pero no es favorecido como su contraparte.⁶⁵ Ante sus valores de caballero se impone una nueva concepción que representan el Duque y Tello sobre el ascenso en la corte:

No cabe duda de que se reflexiona en esta pieza dramática hacer de los grandes ideales que están en la base de una visión gloriosa de la realidad, pero se advierte la forma en que los mismos funcionan cuando se confrontan con un mundo en que el estado moderno hace sistemáticamente de lado los valores señoriales de una cultura caballeresca que va quedando en el pasado (González 84).

Hay una crítica de la sociedad que se ha vuelto superficial, como mencionaba Parr anteriormente. El peso de esta denuncia no cae completamente en Tello, ya que según él lo ha narrado, proviene de hidalgos empobrecidos, sino en el Duque.

La ironía dramática hará el énfasis de la estabilidad social de Tello hasta su plenitud que ocurre en la tercera jornada. La exposición del asunto, que inició en la primera jornada con su despido, terminará con la mejora de su posición social y finalmente, la cumbre de su fortuna será el matrimonio con la heredera de una dote.

La fortuna o ventura, según la entiende Tello, es una serie de consecuencias que le han deparado Leonor y el Duque. El lector-receptor sabe que Enrique fue quien defendió a Leonor, y tal situación vuelve a repetirse cuando la defiende del Duque en el desenlace.

⁶⁴ Enrique es un personaje bien construido, de acuerdo con la lógica de Lope: “Los casos de la honra son mejores,/ porque mueven con fuerza a toda gente,/ con ellos las acciones virtuosas,/ que la virtud es dondequiera amada [...] (Lope de Vega vv. 327-330).”

⁶⁵ González ha denominado a este contraste “antítesis dramática” porque hay una distinción entre protagonista y héroe. De acuerdo con su propuesta, el personaje que tiene los atributos de héroe es Enrique, mientras que Tello ocupa el protagonismo de la comedia; este personaje viene a colocarse en el primer plano en la comedia, cuando por sus características personales debería pasar al segundo plano (83).

Enrique mismo se ha deslindado del crimen, que ha ocasionado toda la buena suerte de Tello al adjudicarse la responsabilidad. La ironía nuevamente aparece aquí, pues Enrique es eclipsado por la actuación de Tello.⁶⁶

En última instancia, la ironía de toda la obra ha aparecido después de permanecer oculta y después de ser sometida a continuas expectativas sobre la posible ruina de Tello. Los diferentes golpes de efecto han consolidado que este personaje no padeciera un destino de penuria, y en cierto modo, también los demás personajes han puesto al descubierto rasgos que habían permanecido ocultos.

⁶⁶ De acuerdo con González, esto es la suplantación del héroe, “un personaje sin mayores cualidades usurpa el lugar del personaje que realmente posee virtudes que lo ponen por encima de los demás” (82).

CONCLUSIONES

En este último apartado se procurará recoger los puntos importantes de la investigación, a fin de enfatizar que la ironía dramática es una estructura en la comedia que configura el contraste y articulación de las situaciones y acción principal.

Mediante los modelos actanciales que se han propuesto, hemos visto de qué manera un mismo destinador ha motivado la aparición de un contraste entre dos personajes que buscan un objetivo parecido: estabilizar y luchar para sobrevivir dentro de las condiciones críticas que ha impuesto la sociedad. Es así como se planteará la buena suerte de Tello y la mala suerte de Enrique. La intención que busca el dramaturgo mediante la exposición del contraste entre estos dos personajes es mostrar cómo ocurre un ascenso de quien, si al menos es descendiente de hidalgos, no cuenta con la actitud noble o heroica, y hace notar que es más importante la ayuda de los demás, un noble aristócrata y las perspectivas de una dama que los méritos propios. Enrique, quien es un caballero en parte, pues ha defendido a Leonor en dos ocasiones, también tiene flaquezas y la ayuda del Marqués.

La propuesta que el dramaturgo ha elegido para recrear el azar es a partir de la secuencia de acciones que se producen en torno a diferentes impresiones que tendrán Leonor y el Duque sobre el caso, específicamente sobre quién ha ejecutado la defensa de Leonor. Por este motivo, esos dos personajes estarán como ayudantes de Tello y van a configurar lo que él considera su ventura. En tal hecho, hay una crítica que, mediante la ironía, hace el dramaturgo de cómo una persona sin mucho relieve puede ascender en la escala social solamente con la ayuda de los nobles.

La falta de coherencia en la suerte como fenómeno del azar en la vida real viene apuntalada en la comedia por la ironía, que nos muestra la secuencia de la buena y mala suerte que

acontece a Tello y a Enrique, respectivamente. Esto se explica centrando la atención en Tello, ya que para este personaje, todo lo que le ocurre es ventura, es un hecho inesperado. Sin embargo, para el lector-receptor hay más información dispuesta que la conocida por los personajes, de tal modo que puede comprender qué aspectos permanecen ocultos para ellos⁶⁷ y formar un juicio de lo que acontece.

La ironía dramática que el autor ha configurado viene planteada por una peripecia que conducirá a un falso reconocimiento del héroe. Por tal motivo, Tello, hidalgo sin mucho relieve, llega a suplantar a Enrique en el papel protagónico gracias a un despido. Por otra parte, la actuación ambigua de Enrique como caballero que huye de sus responsabilidades tiene como finalidad apoyar esta suplantación voluntaria. Es decir, Enrique permite que Tello sea tomado por Leonor y el Duque como héroe, o al menos, como mejor posicionado en la escala social. De igual manera, el Duque es otro suplantado voluntario en el plano amoroso.

Como hemos observado, la ironía dramática es un recurso que brinda la significación a toda la obra, ya sea en las relaciones de los personajes, de sus acciones y de las situaciones más significativas. Con la ironía se recrea una situación del azar; se recrea una visión de la suerte. Evidentemente, la fortuna se nombra como tal porque no se conoce lo que piensan o hacen los demás personajes. Al representarse la suerte en esta comedia, veremos que es mostrada como una serie de acontecimientos en los que interviene la relación causa-efecto.

Para finalizar, quiero añadir que esta comedia presenta una perspectiva crítica de la España que empieza a entrar en decadencia en el siglo XVII. La nobleza, que también entra en crisis, tendrá por estandarte la visión ideal heroica de los tiempos pasados a diferencia de los cortesanos favoritos que no cuentan con los méritos que aquellos sí tienen. La comedia, pues,

⁶⁷ Precisamente Parr notó este elemento de distanciamiento, que he referido anteriormente (*Vid.* pp. 56-57): “The onlooker naturally enjoys a privileged position and is able to perceive the causes behind certain effects that seem entirely fortuitous to the characters (Parr 49).”

se muestra ágil y con una propuesta muy compleja que tiene como base la ironía para dar cuenta de lo que ocurre detrás de las apariencias.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, Jane. *Irony and theatricality in Tirso de Molina*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1994.
- Alatorre, Antonio. "Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón." James A. Parr, ed. *Critical essays on the life and Work of Ruiz de Alarcón*. Madrid: Dos Continentes, 1972. 11-43.
- Amezcuca, José, ed. *Antología: Juan Ruiz de Alarcón*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Aristóteles. *Poética*. México: Colofón, 2006.
- Barreras Gómez, Asunción. "El estudio de la ironía en el texto literario." *Cuadernos de Investigación Filológica* 27-28 (2001-2002): 243-266.
- Bergson, Henri. *La risa*. Buenos Aires: Losada, 2009.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, eds. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2006.
- Diccionario de la lengua*. 22^a. ed. Madrid: Real Academia Española, 2001. Web. 5 de octubre de 2014.
- Díez Borque, José María. "Ideas sobre teatro en la obra de Juan Ruiz de Alarcón." Serafín González y Lillian von der Walde, eds. *Palabra crítica: estudios en homenaje a José Amezcuca*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/ Fondo de Cultura Económica, 1997. 38-60.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Ruiz de Alarcón y la literatura joven de los años veinte: análisis de una recepción." Emilia Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de

- Luna, eds. *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones*. México: El Colegio de Puebla/ MacGill University/ Université Laval, 2013. 79-98.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 24a. ed. México: Siglo XXI, 2006.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis. *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871.
- Frenk, Margit. “Prólogo.” Juan Ruiz de Alarcón. *Comedias: Mudarse por mejorarse. La crueldad por el honor. Examen de maridos. El tejedor de Segovia. La verdad sospechosa*. Margit Frenk, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. IX-XXXV.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2001.
- González, Serafín. “La suplantación del héroe en *Todo es ventura*, de Juan Ruiz de Alarcón.” *La búsqueda del centro. Los avatares del protagonista en la comedia alarconiana*, Barcelona: Anthropos/ Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2008. 51-84.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, ed. “Prólogo.” *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1852. V-XXXVI.
- Hernández Araico, Susana. *Ironía y tragedia en Calderón*. Maryland: Scripta Humanistica, 1986.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” María Christen Florencia *et al.*, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Pilar Hernández Cobos, trad. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992. 171-193.
- Jiménez Rueda, Julio. *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*. México: José Porrúa, 1939.
- Josa, Lola. *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Lauer, Robert A. “Bibliografía alarconiana.” *Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. 15 Marzo 2004. Web. 20 de enero 2014.

- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica y poética*. T. I. Madrid: Gredos, 1989.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás, ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Millares Carlo, Agustín, ed. "Prólogo." Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. *Obras completas*. 2ª. ed. T. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 21-54.
- Montero Reguera, José. "Juan Ruiz de Alarcón." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. nd. Web. 20 enero 2014.
- Ochoa, Hugo. "Razón e ironía." *Revista Philosophica*. 26 (2003): 1-11.
- Oleza, Juan de, y Teresa Ferrer, eds. "Introducción." Juan Ruiz de Alarcón. *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Barcelona: Planeta, 1986. IX-XCI.
- Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Parr, James A. "Fortune's favors: «Todo es ventura» and «Los favores del mundo»". Matthew D. Stroud, Anne M. Pasero, Amy R. Williamsen (eds.). *After its kind. Approaches to the comedia*. Kassel: Reichenberger, 1991. 48-55.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Reyes, Alfonso. "Introducción." Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. *Obras completas*. 2ª. ed. T. I. Agustín Millares Carlo, ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 9-19.
- Román Calvo, Norma. *El modelo actancial y su aplicación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Pax, 2007.
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan. *Todo es ventura. Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. 2ª. ed. T. I. Agustín Millares Carlo, ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 613-700.

- . *Todo es ventura. Parte primera de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón*. Madrid: Alonso Pérez, 1628. fols. 136r-157v. Web. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/todo-es-ventura/html/6811401c-11db-46c2-bdf2-eedf1210b9ff.html>
- . *La verdad sospechosa*. 13ª. ed. Alva V. Ebersole, ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Dolores Mascarell, trad. Madrid: Cátedra, 2003.
- Segre, Cesare. “Tema/motivo”. *Principios de análisis del texto literario*. María Pardo de Santayana, trad. Barcelona: Crítica, 1985. 359-366.
- Sófocles. *Edipo rey. Tragedias*. Barcelona: RBA, 2006. 189-256.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia, 1998.
- Vega García Luengos, Germán. “El último Alarcón”. Serafin González y Lillian von der Walde, eds. *Palabra crítica: estudios en homenaje a José Amezcua*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/ Fondo de Cultura Económica, 1997. 97-115.
- . “En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón.” Françoise Cazal, Christopher González y Marc Vitse, eds. *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2002. 545-581.